

BBC音乐导读31

舒曼 管弦乐

Schumann Orchestral Music

Hans Gál 著

晓 兰 译

花山文艺出版社

图字：03--98—006号

图书在版编目（CIP）数据

舒曼：管弦乐/（英）盖尔（Gal，H.）著；晓兰译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第31册）
ISBN 7-80611-669-9

Ⅰ.舒…　Ⅱ.①盖…②晓…　Ⅲ.舒曼，R.A.（1810～1856）-管弦乐-音乐欣赏　Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第26124号

BBC 音乐导读 31

舒曼：管弦乐

Hans Gal 著　晓兰译

责任编辑：	张国岚	**装帧设计：**	苇　子
美术编辑：	赵小明	**责任校对：**	李　鸥

出版发行：花山文艺出版社（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：新华书店

787×1092毫米　1/32　4.25印张　69千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.80元

ISBN 7-80611-669-9/G・62



目 录

引 言

取得最辉煌成就的时代，留给了后人丰富的遗产，但也留下了独特与困难的问题。贝多芬以后的音乐就提供了这一方面大量的实例。1810 年 6 月 8 日，罗伯特·舒曼诞生之时，贝多芬正处于他一生创作活动的鼎盛时期；在德国，与舒曼同时代的音乐家没有一个人不仰慕贝多芬和他的作品。十九世纪器乐曲创作历史，可以凝缩成一个各种不同方式的分析史，其间，贝多芬的遗作被他的追随者们诠释着。诸如舒伯特、门德尔松和舒曼，柏辽兹和瓦格纳，肖邦、勃拉姆斯和布鲁克纳这些贝多芬的追随者，他们都不得不寻找自己对问题独特的解释，这就形成他们对问题各自不同的看法，这样一来，他们每个人都以自己的独特方式，使十九世纪的音乐更为复杂。

区别开音乐有机、真正的发展和错误的倾向，区别开风格（style）和样式（fashion）并非总是易事；毫无

疑问，后者经由宣传已经呈现出一种不断增长的力量，在十九世纪二十年代，新闻界无论怎样都在知识界形成了一种前所未有的、更为强有力的影响。罗伯特·舒曼是第一个接受挑战的伟大音乐家，是第一个站出来捍卫他认为是杰出的、真正艺术家成就的人，他通过创办《莱比锡新音乐杂志》来抗拒那值得怀疑、有欺骗性的潮流，并担任该杂志编辑达十年之久。今天，对我们而言，舒曼在文学上和音乐评论上的许多贡献仿佛主要是一种历史兴趣，实际上舒曼成为一个众所周知的勇敢无畏的评论家与富有想像力的作家，确实比他成为作曲家要早得多。他杜撰的弗洛雷斯坦（Florestan）和约瑟比乌斯（Eusebius）这一对富有个性的人物——一个是激烈的评论家，一个是温文尔雅的评论家，实际上这是舒曼本人性格的两个侧面——以及他的“大卫同盟反对菲利斯泰恩斯的战争”的口号，是每一位演奏舒曼那些最优秀钢琴作品的钢琴家所熟知的。作为一个评论家，他最突出的优点就是他能从最初的表现中发现天才的那种不可思议的直觉，拿肖邦、柏辽兹、勃拉姆斯来作例子，他就曾极力推荐和赞扬过他们。

对音乐来说，一个世纪的漫漫岁月必然是合情合理、可靠而经久的考验。在舒曼的管弦乐作品中，他的

几首交响曲和钢琴协奏曲，以一种永远富有生机勃勃的活力经受了时间的考验，并且，作为一位钢琴作曲家、一位歌曲作家和一位室内乐作曲家——主要由于他的钢琴五重奏、钢琴四重奏和一些弦乐四重奏——他已永远活在他的全部作品中。这种经久考验并未延伸到他的广泛的作品中，这也是事实，且事出有因。然而，对于艺术家的成就的标准，必定取自于他的最佳作品。不是伟大的作曲家就写不出真正伟大的作品；但也有一些不太好的作品是由一些伟大的、甚至一些最伟大的作曲家所创作的。

在这一方面，无论如何，舒曼的情况是特殊的，因为最悲惨的事情是：他享年四十六岁，而此前两年，他的精神即崩溃。他患了渐进性的脑瘫痪❶，这种致命的疾病在早些年就会留下阴影，舒曼的情况即是如此。他受疾病威胁的危机感早在他 1838 年 2 月 11 日写给克拉拉·维克（Clara Wieck）的信中就流露出来：

---

❶ 根据专家的看法，这是惟一与舒曼的症状相吻合的诊断。（见艾略特·斯莱特〔Eliot Slater〕博士与阿尔弗雷德·迈耶〔Alfred Meyer〕博士的《限制性精神病》〔Confinia Psychiatrica〕第二卷第二章，巴塞尔—纽约，1959 年）

1833年10月17日夜晚，我忽然产生一种人类可能想像的最可怕的想法——那是只有上帝才能加给人类的最可怕的想法——我感到自己或许失去了理智。这种想法如此强烈地控制了我，以至于所有的安慰，所有的祈祷都失去了作用，仿佛都是无效的徒劳。这种恐惧迫使我从一个地方到另一个地方——我的呼吸停止在这种想法上："如果你不再能够思考了，将会怎么样呢?"克拉拉，任何一个曾被这样压垮的人，对于可能降临于他身上的疾病或绝望，都不会觉得是更大的痛苦了。

舒曼在那段时期可能极度兴奋，永不停息地工作，这在一定程度上是出于一种强烈的愿望，就是集中他所有的精力，用创作的狂热来战胜沮丧，战胜这种由于身体和精神的不适所引起的忧郁。不同的性格对压力和重负有不同的反应。胡戈·沃尔夫（Hugo Wolf）经受过和舒曼一样的病痛折磨，他在那个时期的信中更多地抱怨创造力衰竭和被迫无所事事。舒曼则试图以英雄般的奋力战胜疾病带来的痛苦，其结果是出人意料地创作出他后来的三四十部作品。他与舒伯特都分享了神授的、并非没有某种危险的天赋，那就是：熠

熠生辉的灵感与无法抗拒的强烈愿望相结合，一蹴而就地完成作品。像舒伯特一样，舒曼好像不愿耐心控制他的作品，等待成熟并发展到最适当的形式。如果人们想到舒曼的最伟大的追随者——勃拉姆斯的创作习惯，他就会看到一种区别，勃拉姆斯保留了一些对他而言似乎有疑问的作品——他的《d 小调钢琴协奏曲》和《第一号交响曲》都是悬而未决的例子——在他可以满意地结束作品之前，它们都已放在他的书桌上好几年了。至于舒伯特，这种问题结果就反映在他未完成的作品上。他的数字是惊人的，遗留下的曲目片段是由于他创作时出现的短暂不适而引起的。舒曼的创作过程仿佛已完全受精神因素控制，这就是他的音乐具有无法抗拒、激动人心的感染力的原因之一。另一方面，完全完成、甚至出版这些有疑问的作品，也是一种永久的诱惑。从来没有一个伟大的作曲家，在他的音乐中，能在真正鼓舞人心的作品与他所创作的作品之间发现如此巨大的差别，也就是说，关键在于“智慧女神米涅瓦”（invita Minerva）；要是没有女神的祝福，就易于落入某种习惯的创作模式中，并且缺少自发的灵感火花。舒曼用这种发狂的努力尝试欺骗自己，结果却是不可靠的。这类创作毛病周期性地影

响了舒曼后几年创作的作品。甚至于影响了他最杰出的一部作品，《歌德的浮士德中的场景》（Scenes from Goethe's Faust），一些声部是在他受疾病影响的时期创作的，就显示出他疾病的不祥症状：一些陈旧的插段和一首最后写的序曲，它们失去了那种真正属于舒曼想像力的全部新鲜活力。同样遗憾的是，这种情况也出现在他后来创作的许多歌曲中，这些作品已无法与1840年他创作高峰期的作品相比——那时候的联篇歌曲《桃金娘》（Myrthen）、《诗人之恋》（Dichterliebe）、《联篇歌曲》（Liederkreis）、《女人的爱情与生活》（Frauenliebe und Leben）等等，舒曼作为一名歌曲作者，在这些歌曲中奠定了他不朽的声望。他后来的钢琴乐曲，甚至在理想召唤下所写的作品，《林地之景》（Waldscenen）、《纪念册页》（Albumblätter），与他早期达到顶点的宏伟的作品，诸如《新事曲》（Novelletten）、《幻想曲》（Fantasie）、《交响练习曲》（Etudes Symphoniques）、《阿拉伯风格曲》（Arabesque）、《童年情景》（Kinderscenen）、《大卫同盟舞曲》（Davidsbündler）、《克莱斯勒偶记》（Kreisleriana）、《狂欢节》（Carnival）这样的作品，也无法作任何比较——人们很想把他二十多岁创作的二十八部珍贵的作品罗列出来。关于舒曼的

管弦乐作品，我们将不得不再次面临这个问题。

这里又有另一个问题，是由于舒曼作为一个音乐家的职业训练开始得比较晚而造成的。他没有他的前辈们，如海顿、莫扎特、贝多芬、韦伯（Weber）和舒伯特所具有的那种优势，这种创作优势是他们在与声乐和管弦乐各种乐器永久的联系中形成的；他也不像跟他同时代的音乐家门德尔松那样幸运，门德尔松富裕的双亲可以为他们的幼儿早期的音乐天才教育提供每项需要，甚至于包括了星期日上午请到家里来的管弦乐团。门德尔松的《仲夏夜之梦》（A Midsummer Night's Dream）序曲是十七岁时创作的，他从未能超越这部杰作的作曲与配器，门德尔松的这首序曲所热烈表明的每一件事情，舒曼都无法做到。舒曼出身于不太富裕的中产阶级家庭，他家以一种根深蒂固的偏见反对舒曼献身音乐职业，因为认为它不可靠。舒曼在散乱的法律研究中浪费了两年时间，当他开始认真学习作曲的时候，已经二十一岁了。在此一年前，他曾写信给他母亲说："我的整个生活就是在'诗歌'与'散文'中奋斗的二十年，或者说是在'音乐'和'法律'中奋斗的二十年。"事实上，他是第一个缺乏演奏家才能的伟大作曲家，也是第一个在自己的生涯中较晚才获得管弦乐实践经验的伟大

作曲家。他在莱比锡学习期间，师从最好的钢琴教师弗里德里希·维克（Friedrich Wieck），受益匪浅，维克的女儿和学生克拉拉后来成为舒曼的妻子。在舒曼获得钢琴演奏家的精湛技艺的时候，他的种种努力受到挫伤，这是由于职业教师严厉的教学方法使他的右手致残。虽然如此，他的音乐创作才能依然扎根于钢琴上，他创作活跃的第一个十年几乎全都倾注在钢琴作品中。

至于舒曼创作的钢琴作品的形式，以它所有流畅的旋律、明亮的色彩与清晰动人的声音表现出是一些小分子在完美均衡中的集合体。作品的对比和再现部，都是像作品类型所需要的那样，作品的魅力使演奏具有本能的流畅；再现部几乎总是准确地重复。在舒曼三十多岁的时候，他不得不进行更开阔形式类型的作品创作，开始转向管弦乐和室内乐，《第一号交响曲》、三首弦乐四重奏、《钢琴五重奏》和《钢琴四重奏》是他杰出的成就。但是此时他的作品依然达不到贝多芬作品在结构上的精炼。当他开始创作大型器乐曲如奏鸣曲或回旋曲形式的时候，另一位前辈作曲家的作品，则更像他作品的原型，这位前辈就是弗朗茨·舒伯特。舒伯特是他很早就以全部年轻的热情崇拜的偶像，1838 年他访问维也纳时就发现了舒伯特的《C 大调交响曲》“伟大”

(Great)。

舒伯特一直是舒曼崇拜的偶像。早在九年前，他就曾在写给弗里德里希·维克的信中说到：

> 舒伯特依然是“我独一无二的舒伯特”，这又格外像他每次都同样使用“我独一无二的尚·保罗(*Jean Paul*)”；当我演奏舒伯特作品的时候，就像在读尚·保罗用音乐创作的小说。小说中根本没有音乐，但其情节中显明的心理过程，各种思想的默契及逻辑上明显的激增，都与舒伯特的音乐相似。没有几个人能有舒伯特那样的才气，能用音乐语汇描写如此丰富的形象，给人留下绝无仅有的独特印象，也没有几个人独自为他们特有的感情创作出像舒伯特那么多的作品。另一些保留在舒伯特的日记中的东西记下了他们短暂的情绪，舒伯特把每一次感情经历，都倾诉于五线谱纸上，他的灵魂内外全都是音乐，其他人使用词汇之处，他则谱写音符。

一个标题字就是一个合适的标记，它赋予事物明确的意义，否则就难以理解。形容词“浪漫的”就是这样

一个标记。它在音乐界已经使用、甚至滥用了一个半世纪。浪漫主义（虽然它原来的意思至少展示了一代背景）随同抒情诗人布伦塔诺（Brentano）、艾兴多夫（Eichendorff）、克莱斯特（Kleist）和吕克特（Rückert），德国的那些狂剧作家，如尚·保罗、E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）、英国诗人拜伦（Byron）、雪莱（Shelley），和华兹华斯（Wordsworth），以及法国的夏多布里昂（Chateaubriand）、缪塞（Musset）和维克多·雨果（Victor Hugo）等人的作品。这个词在十九世纪二十年代到三十年代已经变得很流行，这个流行确实对那个时代年轻的知识分子有特殊的影响。如同历史上常常发生的一样，处于思想解放中的年轻一代反叛前辈思想所禁锢的戒律。浪漫主义影响最明显地表现在德国歌剧艺术中，在那些歌剧中，除了中世纪的主题，其他一概难以被接受。年轻的舒曼在他的一些信和日记中用浪漫主义风格写的东西极富光彩。他觉得自己是个诗人，并且被一些富有诗意的东西赋予灵感。他写信给一个法国朋友西莫南·德·西勒（Simonin de Sire）说："……你不了解我们伟大的作家尚·保罗吗？我从他那里学到的对位法，比我从任何一个音乐教师那里学到的都要多……"

除了对清晰的声音、感情抑制和古典主义的意识形式抱着通常的反感，这种相当消极的特征之外，几乎不可能给浪漫主义音乐的风格特征下一个准确的定义。浪漫主义艺术家是孤独的，他独立于他自己创造的艺术世界之中。这就是识别浪漫主义风格的固定特征如此困难的原因，这种风格适用于整整一代人。在艺术作品的观念的形成中，着重于想像和感情因素，并且回避作品形式上的结构特征，这实际上就是浪漫主义的全部风格，作为浪漫主义的普遍特征，它最终继续存在于音乐中，在诗歌中也一样。如同一种流行方式总是易于夸张一样，铺张的感情渲染在浪漫主义历史中起了突出的作用；但如此明显的引人注目的特征不应被估价得过高。这一类型的一些独特的个性为了共同的目的，可以临时性地结合起来，但是，它们真正的结果与目的却永不相符。这个事实与大批优秀的独特人才，阐明了浪漫主义的瑰丽前景与多样化，也说明了给它严格地下定义的困难。

正是在这一画面的正中央，屹立着年轻的舒曼，一个最自觉的、热情洋溢的浪漫主义理想与幻想的追随者。这一切表现在他的二十多部伟大的钢琴作品之中，由他热情奔放的音乐，也由于他真正不断在增加的作品

名单与评论文章表明了。他的极度热情随着他不断成熟而渐渐冷却下来，这反而是很自然的。

舒曼的风格难以描述。感情充沛确实是他的风格的最基本要素，冷漠超然地对待他的音乐，对听众和表演者来说，都是不可能的。他的灵魂已融进他设计的每一个富有表情的乐句，也融进每一件必须歌唱、以便充分发挥其作用的乐器中。虽然他具有用音乐表达感情的强烈欲望，但他天生就是一个性格内向的人。这就是为什么他奔放的感情都是用钢琴，用这种他特有的最重要的乐器来表达，好像他的心灵是由钢琴直接倾诉出来，这也是钢琴家们永远喜爱他作品的原因。同样的直接倾诉也赋予管弦乐作品的演奏者灵感，以便于展现作品深刻的内涵。舒曼作品的风格中固有一种精美的节奏与和声的结构，它要求对织体（texture）的某些声部作细微的明暗法、强调与缓和等润饰，这需要完美地控制每个细节那种难以把握的特点，要为管弦乐团通常“在户外”（al fresco）的演奏方式着想。舒曼要求作品的演奏者们做到最大限度的完美无缺；而他则予以慷慨的回报。

他好像生来就不能委身于任何平庸，他所创作的每一件音乐或散文作品中，都留下了卓越的印记。他的秘

密就是他的作品的结构无比精致，他同代人的任何作品都无法与之比拟。甚至于他的那些表面上清晰直率、毫不做作的作品，也由于内含的深义和非常精致的和声，或者节奏细节而产生了极其微妙的感染力。舒曼的钢琴曲《童年情景》，可能是每一个音乐爱好者所熟悉的作品，其中一首很适合证明这一点，它就是“梦幻曲”（Träumerei）。就某些方面而言，这首乐曲被认为是简朴的典范：它有二十四个小节，开始被重复的八小节，是由一个四小节乐句发展来的，乐曲的和声范围限定在主音、属音和下属音上。然而，乍看之下是4/4拍的四个小节，实际上是5/4拍（3/4拍加上2/4拍），如果演奏者不是本能地意识到这一点，如果他把一个笨拙的小节重音放在每个4/4拍子小节的第一个音符上，那么他将破坏了这个可爱作品的全部内在美。舒曼的意图是在第一与第二小节之间，用“渐强”符号造成绝对的清晰，这也像用伴奏和分句（phrasing）构成和声与节奏的组织一样，每个地方出现的这种情况都使小节线失去它应有的作用：

谱例 1



舒曼没有改变拍号，因为这一改，演奏可能很糟，而这个旋律的真正的结构显然如下：

谱例 2



这类情况在舒曼的作品中随处可见，就像在他最直接的继承者勃拉姆斯的作品中一样，他们永远把演奏者作为自己的鞭策和激励。

交 响 曲

早在舒曼三十多岁的时候，他就致力于管弦乐和室内乐这类严肃作品的创作，他仍处于生命的全盛期。由于他的性格和身体状况，以后或许不再有机会了，他的第一首交响曲命名为《春天交响曲》(Spring Symphony)。在他二十多岁创作的一些钢琴作品中，诸如三首奏鸣曲、《C 大调幻想曲》，他曾尝试创作较大型的作品。钢琴的表现力在形式与声音都允许的范围内曾表现了这些音乐。由管弦乐器提供的无限可能的前景对他的想像力是一种强有力的刺激；在这种激励之下，浮现出了不朽的作品结构的幻影，诸如一部模仿贝多芬和舒伯特风格的交响曲，对他来说，这似乎是一种需求。他在 1839 年 4 月 14 日写给他的作曲教师海因里希·多恩（Heinrich Dorn）的信中所说的话意味深长：

有时候，我真想击毁我的钢琴，因为对于我的

> 思想表达来说，它显得太狭窄。我确实没有许多用管弦乐团表达思想的经验，但我希望有朝一日能实现这一心愿……

不久以后发生了一件事情，他在1839年12月11日给他的未婚妻克拉拉·维克的信中报告说：

> 克拉拉，今天我遨游于极乐世界之中。那里有一次弗朗茨·舒伯特的交响曲的排练[1]。如果你也在这里该有多好！这排练难以描绘，各种乐器奏出了人类和天使的声音，每一件乐器都充满了活力和灵气，管弦乐配器（*orchestration*）在向贝多芬挑战了——啊，那段时间，那段天堂遨游的时间！如同一部四卷的长篇小说，其长度超过了贝多芬的《合唱交响曲》（*Choral Symphony*）。我彻底地陶醉了。除了你能成为我的妻子，除了我能够自己创作这样的交响曲，我已别无所求……

---

[1] 这是指舒伯特的《C大调交响曲》“伟大”，舒曼曾在维也纳舒伯特的兄弟斐迪南（Ferdinand）家中发现此作品的手写本，并且将它交给门德尔松，门德尔松在莱比锡布商大厦第一次指挥演出了这部作品，这是作曲家舒伯特去世十一年之后的事。

很久以前，舒曼就曾尝试创作管弦乐曲。从1832年开始，这是他既存的已出版的最早的钢琴作品的创作时间（他的《阿贝格变奏曲》〔Abegg Variations〕、《蝴蝶》〔papillons〕、《帕格尼尼练习曲》〔Paganini Studies〕均创作于这一年），这个时间也是他的《g小调交响曲》的创作时间，这部作品的第一乐章确实曾在他出生的茨维考演出，在这部作品的演奏会上，克拉拉·维克也作为一独奏者出席了这场音乐会，那时她才十三岁。另一次演出，或许是完整的交响曲的演出，是1833年6月在莱比锡。但是，舒曼在他的作品名单中删掉了这部作品，我们感到高兴的是编辑们并没有这样做，原因是如果删掉的话，他的交响曲重新编号会产生混乱，就像他们在其他类似的情况中做过的一样。这首交响曲开始两个乐章的乐谱近来被发现了，也的确出版了。它是典型的初学作曲者的作品：显示出了名副其实的舒曼式作品的风格，而作品的流畅被一些重复的插段所破坏，乐谱许多地方都有缺点。第一乐章在节奏模式上有点过分随便并且缺乏对比，舒曼富有表现力的旋律在紧随其后的小行板中进入作品，如歌的创意被“宛如诙谐曲的间奏曲”（Intermezzo quasi scherzo）打断。

在总谱中，只可以见到这两个乐章，我们甚至不敢肯定舒曼是否真正完成了整首交响曲。然而，对上演舒曼管弦乐作品的早期感受，对于我们了解他，确实是极有意义的。

当舒曼达到了那些明星们曾经达到的高度的时候，他独特的语言风格已完全形成了，正如他的钢琴作品风格的精美曾经成为歌曲作家的无限宝贵的财富一样，他所想像的在管弦乐中听到的那如歌的旋律的无限表现力，是沟通“人类和天使声音”的桥梁。

降B大调第一号交响曲

如上所述，舒曼在他灵感出现的时刻，有一种工作习惯，就是独自一人拼命地努力创作。他就这样用四天时间写出了他的《第一号交响曲》Op.38，那是1841年1月23日到26日，整个总谱结束于2月20日。“交响曲已经给予我这么多的绝对幸福的时间，”他在日记中写道，“我对我的守护神无限感激，她让我在这么短的时间内如此顺利地完成了这部大型作品。”这部作品于3月31日在莱比锡布商大厦演出，门德尔松担任指挥。

舒曼的魅力是在永恒的春天的世界中的热情与快

乐；这个世界都反映在他的《第一号交响曲》中。出于本能和直觉，他充分认识到一个基本原则，贝多芬已经以他的交响曲立足于世，而舒伯特也是以他自己的方式，最早选择交响曲创作的人：交响曲是具有明显的个性特征的作品，因为它的风格渗透了作品的每一个部分。这就给套曲式作品（cyclic work）一种特征：作品使那些不同的与对比的乐章统一起来，好像它们是具有同样基本特征的形形色色的表现形式。交响曲的个性特征最清楚明白地表现在那些伟大的作品中，诸如贝多芬的《英雄》（Eroica）、《第五号交响曲》、《合唱交响曲》等等不少杰出的作品，表现在他成熟的弦乐四重奏和奏鸣曲作品中，这种个性特征已成为贝多芬遗产的必不可少的部分，成为贝多芬之后由舒伯特、门德尔松和舒曼所体现的交响曲的最重要的特性，而且它依旧保留了交响曲风格的精华。随着柏辽兹和李斯特（Liszt）的创作，由于他们对这种个性特征的最明显的误解，一种超越了音乐的暗示——“标题”，进入到交响曲的组织结构中。但是从那时以来，像交响曲风格中的一种普遍属性一样，明显的个性特征继续是突出的因素。在门德尔松那些成熟的交响曲作品中——《苏格兰》（Scottish）和《意大利》（Italian）——这种个性特征就通过农村风

景来暗示。在舒曼的交响曲中，尽管这种个性特征依旧显著地表现出来，但是给它下定义很困难，就像在贝多芬的作品中解释它一样困难。在舒曼的《第一号交响曲》中，无论怎样，他的确找到了一个特定的名称，称其为《春天交响曲》。我们必须清楚地认识一个事实：没有一个词，没有一个名称，可能包括音乐表现的无限广阔的空间，这符合于《春天交响曲》，说起来，对《英雄》和《田园》（Pastoral）也同样适用。这就是所有时代的标题音乐受挫的障碍物。舒曼实际上一定已经意识到这样的标题没有多少意义，所以当他的交响曲出版的时候，他删去了这个标题。在如此完美无瑕的形式整体的音乐中寻找标题特征，肯定是徒劳的。正如贝多芬在他的《田园交响曲》中所做的一样，舒曼已经用“比绘画艺术更富有感情的一种表达方式”这样的语言题写了他的这部作品。事实上，他为这首交响曲写信给施波尔（Spohr）的时候，几乎使用了同样的文字：

> ……描述和绘画不是我的目的的一部分；但我相信，在它一开始存在的时候，时间就已经对它的形式起作用了，并且使它变成这样。

有关这一点，他在1843年1月10日写给柏林的威廉·陶贝特（Wilhelm Taubert）的一封信中说得更明白，陶贝特那时正在柏林准备交响曲的演出：

> 你能试着把渴望春天的感情融进你的交响曲演出中吗？这是我*1841*年2月创作这部作品时感受到的情绪。我愿意小号开始进入吹出来就像是来自天堂的召唤，进而在引子里，我仿佛是在暗示万物开始焕发生气，蝴蝶在展翅飘飞，并且，在快板中，每一件事物又像春天一样在苏醒之中……而这些都是在完成了我的作品之后来到我脑海中的幻影……

（如果舒曼作为乐团指挥而说出这些话来，人们可以想像他的音乐家们必定会对他何等缺乏耐心了。）

正是从开始，我们就意识到重要的事情之来临：

谱例3



这一成功的开头的背后，有一段奇怪的来历，它显示出一个缺少管弦乐创作实践经验的初学者，是不得不通过尝试和错误来学习的。开始的两个小节，由小号和法国号演奏，最初曲调低一个三度：

谱例 4



第一次排演时，作曲家舒曼被第二小节中用 *x* 作记号的 G 和 A 两个音符发出的声音震惊了；它们是压抑似的鼻音的声音，像是在抵制降 B 音的光彩，降 B 音是这一动机开头和结束的音符。使他震惊的原因一方面是“捂手法国号”（hand horn，即无阀键的自然法国号）和“自然小号”（natural trumpet）——在莱比锡的那场演出中没有使用阀键乐器——这两个音符只好用人工的方法、用“阻塞”（stopping）产生。今天，这种不得已的方法已不常用了，舒曼最初的意图可以很容易弥补，就像现今人们实际上常常做的那样。舒曼确实记住了这一突然的震惊。四年多以后，他写信给正在准备另一场交响曲演出的门德尔松说：“你还记得1841年第一次排演，以及在一开始阻塞小号和法国号引起的震惊吗？它听起来像是对头脑粗暴而冷酷的一

击……"

舒曼处理这个形式问题的方法，比他的前辈舒伯特和门德尔松更少用传统的方法，他就像施波尔一样处理这个问题；施波尔的交响曲早就被人遗忘了，但在十九世纪三十年代到四十年代的保留曲目中，他的交响曲依然很著名。舒曼独有的特点是引起狂喜的强烈感情，以简洁的旋律乐句表达出来，诸如在他之前鲜为人知的器乐曲。他感情容易激动，热情无法抑制。舒伯特以他的旋律雄浑，以他的一览无遗的奔放与壮丽取胜，而舒曼则以他极简洁乐句的强烈的表现力和他融入这乐句的狂喜热情著称。在舒曼的音乐中发现他最常用的表情记号是"innig"（由衷的），解释这个词很困难，或许最好处理为"以深切的感情"。舒曼把他所有的创作激情融进这种旋律乐句中，最能显示出个性特征的例子是歌曲《月夜》（Mondnacht，为艾兴多夫的诗歌谱写的歌曲，《联篇歌曲》第五首）。钢琴奏出简短的开头，两个小节，低八度重复一次。接下来的声乐乐句，在短短的歌曲中重复了五次，这是作品真正的精华，把它压缩进出神入化的八小节当中：

谱例 5

Es war als hätt__ der_Him - mel die

p

Er - de still __ ge-küsst,

舒曼将他的全部热情注入四小节乐句，这对于交响曲的作曲者来说，并非没有真正的危险，他的这一珍贵的才能不能否认。舒曼有个根深蒂固的习惯，就是使用一些细小的结构素材，甚至当他处理诸如奏鸣曲式一类的大型结构时，就已经这样做了。四小节和八小节乐句是他作品的主要结构单位，这一习惯是由于创作了精湛

的钢琴音乐而形成的，就交响曲的乐章来说，其结果就是一幅风俗画（genre painting），人们在描绘这种风俗画时，总期望找到一把得心应手的大刷子。舒曼的世界，几乎无所不及，可以说是在美丽的花园界限之内，香气四溢，色彩绚丽。贝多芬或者舒伯特的伟大而崇高的世界，不是舒曼力所能及的，正如舒曼的美丽的花园世界，不是门德尔松力所能及的一样。由于这一点，舒曼和门德尔松都已受到过指责。无论如何，最基本的东西是艺术家在他的视野内反映世界时的真挚和深刻，就这一点而言，舒曼的音乐是异常敏感的灵魂反映世界的一面清晰的镜子。此外，他的音乐的一个无法否认的优点是非同寻常的简洁；舒曼告诉我们的都是以一种极其精炼的方式表达的。如果在舒伯特的音乐中没有发现“超凡的长度”（heavenly length）的话，那么就永远也没有任何冗长噜苏可言。

在旋律方面，他对美观匀称形式的敏感是不会错的。他的《春天交响曲》的四个乐章，既是美丽的个体，也是理想的伴侣，它们共同组合成统一的整体。紧跟在庄严的引子后面的有力的快板与生气盎然的、活跃的终乐章都是奏鸣曲式，它们严密地组织成呈示部，这个呈示部需要并且也有传统的重复。开场附点音符的动

机中的春之召唤具有贯穿第一乐章的基本作用，它把一个精致的抒情性的乐句插进去作第二主题，和终结的尾声一起汇成个欢天喜地的新的创意，这是一支神圣的大自然的赞歌。

舒曼以其独特的方式追随他所尊敬的前辈艺术家舒伯特，他也喜欢安排古典形式中最有力的部分，发展部。如同由那些最伟大的古典艺术家如海顿、莫扎特、贝多芬所奠定的，发展部是作品结构中最难预测、也最难捉摸的部分。贝多芬对形式本质的敏锐辨别力，只被在单独的场合中才出现的事实证明，在他的《田园交响曲》中，他在那些对称地再现的插段中，就像在有规律的阶梯中安排发展部似的，音乐中田园诗般平静的自然效果不允许带有戏剧特征的发展部，于是就限制了与附属调性的丰富多彩变化的必要对比。通常由舒伯特使用的发展部的这种插段类型，现在几乎很有规律地出现在舒曼的音乐中。这适合他那沉思的天性和创造严密的乐句与有规律的结构的习惯。结合活跃的转调，这种方法向他提供了他所需要的全部对比。如果这仍缺乏激动人心的效果，那它也永远有一种令人信服的自发的感染力。

一种不太复杂的结构类型——歌曲形式、返始（dacapo）形式——在套曲式作品的两个中间乐章中有

它的合法地位，这适用于《春天交响曲》中的小广板和诙谐曲。前者是庞大、优美、放松并富有表现力的乐章，它具有舒曼的最优秀歌曲中的热情和旋律美。沉重的铜管乐器——那些小号和长号被取消了，弦乐展现出它最丰满的乐音，按八度分开的第一小提琴，奏着一首爱之歌。调性对比——该乐章的 C 大调、A 大调与降 E 大调形成对比——在更有力地被强调的中段里奏效，直到歌曲旋律在双簧管中形成再现，并以极其快乐的平静结束。这个乐章由半终止式（half-close）结束，接着是诙谐曲。由几支长号发出庄严、隆重的祈祷声准备一个连接部（transition）。如同即兴演奏，小广板曲调开始的四度音程——降 B 音到降 E 音——又在长号吹出的连接部中出现了，作为一个极其热烈的诙谐曲动机，向完全不同的结尾跳跃。作为一种精美的调性手法，诙谐曲的主调，g 小调，它在开头的小节中短暂地出现一下，又立刻消失了，在再现部才再次出现。那儿有两个三声中段（trio），第一个三声中段在属调 D 大调中，改变成变化莫测的、快速变动的 2/4 拍子；第二个三声中段用降 B 大调，关系大调。在第一个三声中段以后，是诙谐曲部分传统的从头至尾的重复；而在第二个三声中段之后，这个诙谐曲好像已变成忧郁的旋律。紧接着的只

是尾声，在属调D大调中引用第一个三声中段轻柔地结束。主音已经把它自己表现得不像一种具体存在，而像是复杂的引力系统中的事件中心，具有一种丰富、多彩的和声光谱效果。在这一类素材中，舒曼就像是瓦格纳的亲密同代人和勃拉姆斯的先辈，而他们俩却是在调性关系上最有独创性的探索者。

春天的喜悦反映在洋溢着生机的终乐章，把舞曲的轻快加入事件的模式中。这里就像第一乐章中一样，完美地编成的奏鸣曲式保证了必要的交响曲一致性。在再现部开始之前，简短而有力度的发展部之后，出现了一个充满诗意的插段。在属音上有一个停顿，“比柔板稍慢”（poco adagio）。法国号延长发出属七和弦的声音，长笛吹出优美的华彩乐段（cadenza）加入表演，这华彩乐段直接变为无法抑制的、愉快的回旋曲旋律。

舒曼的《第一号交响曲》一举成功，总之，这是罕见的，特别是对于作曲家所谱写的第一部管弦乐作品。这个作品以它的第一印象成为舒曼交响曲中最幸运的作品，像适合于它的明亮声音一样，它也适合生气盎然的音乐色彩，这也是在管弦乐色彩上运用最成功的，以至于舒曼在这部作品得到公认之时获得了永远的成功，这是毋庸争辩的。

这件自相矛盾的事能够得到解释，就像托维(Tovey)在他给舒曼所编的交响曲节目单注解中指出的那样。在舒曼开始进行管弦乐作品创作的时候，他受了莱比锡布商大厦管弦乐团的影响，而布商大厦管弦乐团的表演是在第一流指挥家门德尔松的指挥下进行的。门德尔松在管弦乐音乐家们还只接受临时性的、不充分的训练时，就一度很突出地通过捐款创办的莱比锡音乐学院为培养和训练音乐家做贡献，在德国，它是这类音乐学院中最早的一所。舒曼积极参加了门德尔松的排练和演出，他以一种适当的方式，依靠训练有素的弦乐队和优秀的管乐器独奏者，使作品创作获得最佳效果。在他的《第四号交响曲》第一个版本中，他也采用了同样的方法。《第四号交响曲》是在《第一号交响曲》完成之后很短的时间内创作的，最初称《交响幻想曲》(Symphonic Fantasy)，于 1841 年 12 月 6 日在莱比锡首演。这部作品当时没有出版，十年之后，舒曼在杜塞尔多夫重新修改谱写。在 1853 年 5 月的莱茵音乐节上，舒曼演出了这部重新改写的作品。不能否认，管弦乐团依照舒曼乐谱风格的演奏，效果令人遗憾，他作为杜塞尔多夫的一个可能不合格的指挥，特别感到失望；在杜塞尔多夫，他指挥的乐团比起门德尔松指挥的莱比锡布商大厦

管弦乐团，在训练方面非常缺乏。舒曼忠实的学生艾伯特·迪特里希（Albert Dietrich），曾如此描述他老师的管弦乐风格：

> 舒曼总是强烈谴责任何过度的表演。如果他自己在杜塞尔多夫活动的时候，惯于加倍给管弦乐团配器以加重它的分量，我认为过错在于杜塞尔多夫管弦乐团小提琴的不足，他试图通过增加管乐的分量来掩饰小提琴细弱的声音。

这个意见确实正确。

作为一个乐团指挥，舒曼拙劣的技巧以及对缺点和意外事件的应变能力不足，均非常明显，乃至他最后被迫辞职。这事件发生在他的精神明显崩溃之前。很可能是由于他的注意力不集中所造成的，而这时又是他精神病固定的症状，这些是他失败的一个最重要的原因。而这种失败的经历对他作品的影响是明显的：他失去了自信心。简略地提一下舒曼最后几年的作品——《第三号交响曲》和《第四号交响曲》、《小提琴协奏曲》和一些序曲——这些作品表现出一种极度的渴望，舒曼企图通过大量的重叠（doubling）以确保旋律与和声的每个细

节，但其结果是有时候发出令人烦闷的单调且迟钝的声音。由于这个原因，舒曼已一直受到指责，并且他的那些乐谱也已遭受到武断的修正，最明显的是被马勒修正的，马勒在这方面做得太过分了。由于插在舒曼的音乐中的那些修正的音符发出的声音与舒曼创作的声音不协调，结果就有问题了。由于瓦格纳、施特劳斯的交响诗和马勒的交响曲，这类管弦乐曲已达到了前所未有的辉煌程度，作品的色彩大量地显示，仿佛基本已形成管弦乐作品的欣赏价值，此时，问题就出现了。甚至于直到本世纪初，著名的迈宁根管弦乐团指挥马克斯·雷格尔（Max Reger）发现勃拉姆斯的乐谱需要润色，他认为，勃拉姆斯的声音好像不够丰富多彩。

幸运的是，这样的指责已是过去的事了。舒曼对乐谱的要求是，几乎从不给乐谱增加什么润色的东西，而是相当谨慎地删去木管乐器中多余的重叠，使织体变得轻松。在舒曼的交响曲作品中，获得令人满意声音的基本条件是，每一个细节的准确无误与对力度的完美控制；一些以前极少能达到的效果，而今不论在哪里，只要乐团指挥给予必要的指点，都可能比较容易达到，许多优秀的录音已经证明了这一点。无论怎样，对舒曼音乐的诠释，最主要的是他的作品织体中占优势的主调音

乐（homophony），它要求一种发音（articulation）的声乐灵活性，以便达到必需的自发性。复调（polyphonic）成分加上了管弦乐声音，就会产生难以估量的效果。拿舒曼的交响曲与勃拉姆斯的作品比较，就能认清这一点；无论如何，勃拉姆斯在使用交响曲声音色彩方面代表了新的一代。至于舒曼的管弦乐作品的创作风格，一种真实可靠的诠释，就是用必要的强调与不拘于形式来突出旋律的前后联系，这将会起很大的作用。舒曼的音乐中有一种特有的激情，洋溢在通过采用切分音节奏使小节线交叉（crossing barlines）的爱好中，洋溢在用提前或推迟内声部使和声变得模糊不清的爱好中。这含有一点本质上“伸缩速度的演奏风格”（rubato），与严格的节拍器秩序相牴触，自由而不夸张——这一法则适用于舒曼音乐的诠释。

C大调第二号交响曲

舒曼的《第二号交响曲》Op.61是1845年12月开始创作的，几乎在一年后就完成了，那段时期，他的精神病周期性发作。他自己说的一些话最能说明他在那时候的处境，不过这些话没有明显地说清全部真相：

> 每当我生病的时候，我就起草我的作品，我可以清楚地说明它的样子，可以这么说，精神上的情绪波动已经影响了我的工作，因此，我已尝试用工作来战胜疾病，我的第一乐章就充满了这种抗争，在其特征中有一些古怪的固执。

实质上，这种抗争精神是从一开始、用华丽而庄严的号角花彩（fanfare）开始奏引子时，就已形成：

谱例 6



这儿是真正的交响式的，导引一部伟大作品的应有姿态，这种嘹亮的号角花彩不仅直到缓慢引子后面的第一个快板结尾处再现，而且再次出现在终乐章的尾声，似乎具有一种登峰造极的效果。

如果进入引子所引导的“不太快的快板”，还没有满足我们所有的期待，这是由于它的主要主题——主要主题已经在引子中预示了——由于反复演奏一个一小节动机而变得乏味，它难以容许更大的、更丰富的发展：

谱例 7



然而，旋律上更加丰富多彩的第二主题，提供了所需要的对比，使精美的呈示部更加完美，并且也支配了紧跟其后的发展部。如同以上所指出的，问题的本质是舒曼管弦乐作品织体中杰出的复调音乐的组成成分。在整个管弦乐形成的声部中，附点节奏冷酷无情地慢吞吞地发展。当舒曼写信给 D.G. 奥顿（D.G.Otten）时，看来他自己已经感觉到有点抱歉，奥顿是汉堡音乐协会的指挥，那时他正在准备一部新作品的演出：

> 我在 *1845* 年 *12* 月创作这首交响曲，那时我的身体状况已经很不好了，我有一种很明显的感觉。仅仅在写最后一个乐章时，我才开始感觉好一些，当我完成这部作品时，我又好了。但是，就像我说的：这部作品使我想起那段阴郁的日子，如果作品如此悲惨的声音能够深深打动你的话，这就表明你

具有多么深厚的同情心啊！

如果开始的那一乐章有暧昧含糊的成分，那么后面的两个乐章，诙谐曲和柔板就是舒曼的代表作。一切烟消云散。这个要求小提琴演奏精湛的诙谐曲，具有一种“无穷动”（perpetuum mobile）的风味。两个对比的三声中段增加了令人愉快的抒情式的舒缓格调。随着诙谐曲最后出现的明显变化，这个乐章圆满结束，成为舒曼最激动人心的管弦乐作品之一。顺便说一下，这不是通常3/4拍子诙谐曲的传统模式，而有几分随想曲的风格，正像贝多芬曾引进到他后来创作的作品中的一样。舒曼已经适当地理解到，设置如此酣畅的随想曲的最佳位置，是在第一个快板与柔板之间，与二者形成对比，并把前面的、对比鲜明的、抒情乐章中的优势赋予生气勃勃的终乐章。

这个c小调柔板含有一些忧郁的特征。它的感染力——这个柔板可能被认为是舒曼的慢乐章中最富感染力的作品——就是它具有富于表情的、热烈的旋律。在这里，乐谱简朴的形式对音乐的抒情要求起了很大作用，因为那些独奏的木管乐器——长笛、双簧管、单簧管和巴松管——都在音色的分配中具有重要的作用。舒曼的

作品再次表现出无可挑剔的明朗。另一方面，终乐章不是一点问题都没有。例如在第一个快板中，坚持常规的再现节奏模式是不可否认的缺点。作为必要的对比，柔板的优美而又富有表现力的旋律作为第二主题被再次引进来。在这里，那些独奏的木管乐器再次演奏一些重要的声部；快要结束的时候，开头的庄严嘹亮的号角花彩（见谱例 6）又再次在这里吹响，循环到此为止，乐观主义精神在无法控制的、黑暗力量的背景下已经蔓延开来。

以后的几年，舒曼的精神病频频发作，那段时期也是舒曼致力于他的那些大规模的、最有抱负的作品创作时期，歌剧《格诺费娃》（Genoveva）、清唱剧《天堂与仙子》（Paradise and the Peri）、为拜伦《曼弗雷德》（Manfred）所作的戏剧配乐和为歌德《浮士德》（Faust）所写的《浮士德中的场景》，都是那时创作的。

降 E 大调第三号交响曲

这是舒曼 1850 年移居杜塞尔多夫之后仅有的一部交响曲作品，他再次沉浸于交响曲创作中。在他的一生

中，他第一次获得一个杰出的职位，就是具有重大责任的杜塞尔多夫乐团指挥。这可以说作为像他那样的作曲家日益提高声望的结果。在杜塞尔多夫，舒曼的前辈门德尔松和斐迪南·希勒（Ferdinand Hiller），都曾有过健康而生气勃勃的音乐生涯。与杜塞尔多夫管弦乐团有密切联系的莱茵音乐节创立于 1818 年，这个音乐节为一些作品提供了增加演出的机会。1850 年 10 月，舒曼搬到杜塞尔多夫不久，就创作了他的《大提琴协奏曲》，同年 12 月 9 日，他又完成了他的《第三号交响曲》Op.97 的乐谱，这是愉快的、创造性气质的最有说服力的表达方式。这部作品于第二年的 2 月 6 日在杜塞尔多夫首次公演，作曲者舒曼亲自担任指挥。

舒曼曾说，他的这部新作就像是他的《莱茵交响曲》（Rhenish Symphony）一样，而这个标题在作品出版时被删去了，正像他曾经放弃了第一首交响曲的标题《春天交响曲》一样。无论如何，充满生气和活力的莱茵音乐节的场面反映在他的整个作品中。插进去的第五乐章，实际是终乐章的大型、完美、最后的引子，以附加的题字“用隆重的仪式”表明了乐章的含意，舒曼后来又删掉了这个标题。这个仪式暗示的是科隆的大主教升任红衣主教，这事发生在舒曼正好访问科隆那一年，

他也参加了这个活动。

《第三号交响曲》用的是贝多芬的《英雄交响曲》的调性，降 E 大调，开始的主题实际上也是《英雄交响曲》的主题，是大型的创意，长达二十小节：

谱例 8



一个必须要承认的事实是，这个给人深刻印象的开始所需要的辉煌声音，在演出中不容易获得。第一小提琴是演奏的中心，它在 A 弦上开始奏出柔和的声音，仅仅在演奏到第三小节时才上升到更响亮的 E 弦，长笛和单簧管这时重叠这个旋律，音乐显得更为强健有力。这时指挥不得不保留密集厚实的和声，在严格的控制下，掩饰并削弱高高飞扬的曲调，让音乐流泄出大的分句、不受小节重音限制的自由的旋律，为作品提供了它所需要的大范围的摆动。

这一乐章是舒曼注重交响曲风格的最杰出的成就。随着庄严的主要主题和形成鲜明对比的表达美感的从属

乐思，呈示部形成了一定的空间，这里不允许通常的重复。紧接着的发展部，利用了前面出现的所有的主题素材形成的，它通过激动人心的完全连续的事件，引出再现部的进入。再现部基于主音 6/4 拍，表现在开始旋律中声音的突然爆发，用四支法国号齐奏，发展部达到真正的辉煌，尾声必然有一些惊喜的东西。真正的交响曲主题的创作已证明了它的价值。

充满了丰富灵感的第二乐章，好像用一支民歌般的简洁明快的创意表现出莱茵河畔的景色。它被题为“诙谐曲”，但是它几乎没有什么地方与通常用这个术语所指的乐曲类型一样。它节奏性的结构，颇像强健的、慢速的小步舞曲，或是兰德勒舞曲：

谱例 9



在这里，必须将舒曼另一方面的风格描述一下，这风格正好是在他早年的钢琴曲中就已形成，并且已永远成为这个艺术家丰富遗产的一个内在部分，这就是德国民歌的运用。这已是十八世纪七十年代以后的艺术家们的主要兴趣所在，那时，歌德的朋友赫尔德（Herder）

曾经出版一本被评论界称为“欧洲民间诗歌的世界性收藏”的诗集《民歌之声》（Stimmen der Völker im Liede），强调了民间诗歌在诗歌语言发展中的重要性。一本由A. 阿尼姆（A. Arnim）和C. 布伦塔诺编辑的德国民间诗选《青年的魔角》（Des Knaben Wunderhorn，出版于1806~1808年）已经成为十九世纪德国诗人和音乐家们的永久启示。这本书被十九世纪三十和四十年代出版的德国民歌所仿效，其中一位最热情的民歌收集者和编辑是A.W. 祖卡尔马格里奥（A.W.Zuccalmaglio），他是舒曼的好朋友。那时候，在更偏远的德国农村，依然流行着充满活力的道地的民歌，纯粹是自然音阶（diatonic），有时候运用调式，完全摆脱了半音体系，并不被旋律要素触及，它只能在和声背景上展开，诸如一些转调、延留音和倚音。民歌确实活跃在海顿的一些小步舞曲和回旋曲中。因为海顿来自奥地利农村，有些民歌也用于贝多芬和舒伯特的音乐中，也就是说，他俩也受了海顿的影响。在舒曼的音乐中，运用民歌是对浪漫派的充沛和过分富于感情的矫正方法，也是一种健康的直觉的表现，民歌使他意识到，有一些缺乏灵感的时刻，他感觉到被遗弃的真正危险。民歌成分在最富有青春活力的音乐中是很明显的，诸如在舒曼的《童年情景》和《少年

曲集》(Album for the Young)中，而人们还可以检测民歌在他许多最得意的创作中的影响，例如他为海涅(Heine)的诗歌所谱写的歌曲(《诗人之恋》)。在他的《第三号交响曲》中，兰德勒舞曲是舒曼这方面风格的突出的证明。

兰德勒舞曲的形式是独特的。它的曲调在变奏中再现，接在一个对比的乐思之后。这就导向含有两个动机的转调插段，并且由轻柔地减弱的再现部结束。紧随其后的慢乐章也不符合常规模式：它是一支优雅的、如歌的间奏曲，是舒曼作品中一段温柔的乐曲，它的每个乐句都满含感情表现出那种从头至尾的“innig”(由衷的)情绪。在英雄的第一乐章与强健的诙谐曲之后，这样的间奏曲作为一个对照是必要的。

“庄严的仪式”这一插进去的乐章，在意想不到的地方拓宽了交响曲的境界。这就是神圣的音乐，庄严而崇高的音乐(谱例10)。

这与巴赫在触技曲中的某些插段基于单独一个简明的动机类似，动机先减弱、再增强，经过对位的配合，并且快要结束时以“渐弱”在转调的大循环中向登峰造极的高潮发展。教会的气息是不会错的。舒曼在这里使用了一个古老的动机，它起源于巴洛克艺术风格，这在

谱例 10

Maestoso
Tromb.
pp

巴赫的音乐中并非罕见，例如他的《马太受难曲》（St Matthew Passion）和《平均律钢琴曲集》（Das Wohltemperierte Klavier）第一集中的降 E 大调和 b 小调前奏曲。它的背景是交叉（cross）的符号，如同佩尔戈莱西（Pergolesi）在他的《圣母悼歌》（Stabat mater）的开头清清楚楚地使用的两个声部持久地交叉，并再次交叉：

谱例 11

Soprano
Sta - bat ma - ter do - lo - ro -
Alto
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - -

- - - - - sa
- - - - - sa

几乎不需要再说了，在舒曼的时代，这个动机的象征意义已经被遗忘很久了。而传统习惯却具有长久的生命力：这个动机由于它内含的全部庄严，依然出现在塞札尔·弗朗克（César Franck）的交响曲中。

舒曼的间奏（interlude）被他的一个最有力的终乐章尾随，仿佛教会正在祝福返回人世生活的幸福，尔后庄严的动机再次重现，转化为适当的、对立的乐句，并以明显的坚决态度表现动机。这无疑是一部莱茵河交响曲，是具有光荣的个性特征的作品。

d小调第四号交响曲

如果舒曼的《第三号交响曲》在他的作品中已经最接近于交响曲的不朽丰碑的话，那么他的《第四号交响曲》则是在形式上最具独创性的试验，是统一套曲式作品的四个乐章而不改变它的个体特征与结构的令人赞叹的成功尝试。在主题统一方面的尝试，舒曼之前的一些人也努力试过，最突出的例子是舒伯特的《流浪者幻想曲》（Wanderer-Fantasy），舒曼确实了解这部作品。舒曼的《第四号交响曲》是更为精致的作品——这在前面已经提到——他已充分意识到作品形式上的独特性，最早称它为“交响幻想曲”或许是由于他想起《流浪者幻想曲》。当他1853年在杜塞尔多夫再次演出的时候，像他的《第四号交响曲》一样，他曾写了一个新总谱。其实质依旧一样，只有一些小的调整。无论怎样，大幅度改革的管弦乐配器，难以获得成功，这就是用极其丰富的重叠来增强织体的厚重感，明显地、极度地渴望每一次进入都尽可能稳妥。这些重叠的消极效果，特别是他插在各处的八度重叠，结果形成乐句，可以说这些乐句不受个人感情影响，缺少应表达的个性特征，这也就是舒

曼的乐句有损于他作品中自然而优雅的表现的直接原因。他的《第四号交响曲》的最后改写的乐谱正像他担任指挥时候一样，是身体再度不适的最有力的说明。这是勃拉姆斯的看法，由于他对舒曼及其身体状况的充分了解，当舒曼的这个完美的改写本正在进展的时候，勃拉姆斯曾建议在取舍的时候还是用第一个版本，但他的亲密朋友克拉拉·舒曼对他很生气，因为克拉拉认为舒曼重新写的乐谱完全具有改得更好的可能性。

窘境并不太难突破。最早的乐谱，毋庸置疑是最好的乐谱，这是勃拉姆斯的看法。这个版本是在《春天交响曲》，也就是《第一号交响曲》以后很短的时间内写成的，它具有《春天交响曲》中清晰明朗声音的优点。而最后的改写本含有两个有价值的改进措施，一是从开始的引子向第一个快板的连接部，二是从诙谐曲向终乐章的连接部。这些价值确实不可否认。但最实际的解决办法是回到第一版——它已经在舒曼作品全集中发表了——在第一版中插进上面提到的两个改进措施。最后的改写本中有一些附加的细节，它也被认为是一种改进。总之，一部真正的“最终版本”（final version）是需要的，也是人们期待已久的，而这项艰难的工作必须要着手去做，不带成见，也不故弄玄虚。

热情的舒曼有理由把这一首交响曲置于他的四首交响曲之冠。因为这部作品具有不可抑制的力量，是连续即兴创作、与严密结构不可思议的结合的音乐。由主题线（thematic threads）联系的四个乐章，存在于完美的均衡和惊人的对比中。作品不需要增加听众意识不到的联系：这些联系的优点是使统一与变化的演奏中具有可塑性。舒伯特的《流浪者幻想曲》就是在一个既定主题的基础上创作成即兴作品的形式，名字来自于他的歌曲《流浪者》（The Wanderer）。在慢乐章中，这个曲调作为主题与变奏一起进入作品。在其他乐章中，开始的动机是在各种各样的掩饰中出现的。在舒曼的交响曲中，主题布局是从一个乐章发展到另一个乐章，当前一个创意在变奏中再现的时候，新的创意正在形成，仿佛这是一种自发的回忆。基于这一点，这两部作品以它们所有的独特风格，证明了古典主义的形式－结构的无穷无尽的活力。

舒曼像海顿所喜欢做的那样，也像他自己在《第一》和《第二号交响曲》中所做的那样，用一个缓慢的引子开始了他的作品。3/4 拍强有力分句的动机延伸到二十八小节的大段落，形成了庄严感人的交响曲开场白。后来这个开场白表明了它就像是建筑物的一个最主

要的支柱：

谱例 12

Lento assai

f pp

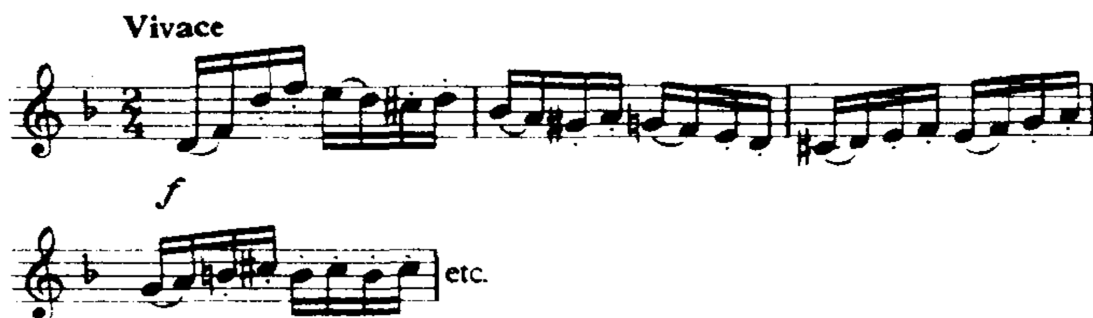
cresc.

fp

etc.

这个引子没有结束，而是渐次加快地进入紧接着的小快板，为主要动机作了准备。尔后放进一个结构严密的四小节乐句，这个动机将形成主题结构的另一个基石。在第一乐章中，它提供了奏鸣曲式简洁的主要主题：

谱例 13



尽管动机简洁精炼，但不利于用大规模的形式来表现，它那十六分音符的不断移动，不轻易允许停顿。这就导致了附属段落（像传统所要求的，用的是关系大调）依靠同样的动机，就像在海顿的交响曲中可以经常发现的那样；适当重复的呈示部，继续留在狭窄、有限的主题背景中。这一点及时地出现，就不是缺陷，而是一种财富；由于它留给紧随其后的发展部的任务是达到巨大的、非常感人的高潮，也由于呈示部已经充分展现了它的素材，再现部则证明不需要了。

发展部给主要动机增加了一个突然的延长，明显地表示开始，这个主要动机以模仿出现。几支长号进入，对抗忙碌不休的主要动机，于是，达到了高潮时刻；那些管乐器，在十六分音符动机作为伴奏音型（见谱例 13）的衬托下，召唤一个新的、节奏性的、富于想像的乐句：

谱例 14



一段新的、美妙动人的旋律紧随其后进入，这种特质在整个乐章中是第一次出现，它是一个可以完全称为“第二主题”的创意，不过它只插在发展部的中部：

谱例 15



发展部充分广泛的发展，从长号的进入到充满活力的高潮（谱例 14），以及紧跟着富有表现力的旋律（谱

例 15）再现——这个旋律覆盖了七十四小节，比这个乐章的全部呈示部还多——再出现恰好是高出小三度音程的移调。前面已经指出，舒曼发展部的这个表现手法是从舒伯特那里借鉴的。以这里所出现的创意的丰富性，由升高调性所带来的音色变化，都是令人信服的音乐效果所需要的。广阔的尾声结束了这一乐章，这就导回到主调 D 大调，那十六分音符动机（谱例 13）作为紧密结合的要素，表明了它的功能。

a 小调第二乐章，是一个短小而又非常含蓄的插段。双簧管奏出哀怨的旋律，它又可能是一支民间曲调或叙事歌（ballad）。到现在为止，这部作品的每一部分都已提供了一些新主题的激励因素。现在，由于恢复到 3/4 拍和近似于开始引子的速度，于是第二乐章的动机（谱例 12）抓住一个机会，通过增加一个间奏返回叙事歌。在中段紧跟着的引子动机又扩展为轻柔的、富有表情的曲调，独奏小提琴用优美的音型演绎它的含意。叙事歌的声音又响起来，并且在 A 大调上以延长作结束，这是交响曲本调 d 小调的第五首，现在又在刚健的诙谐曲中再现。主要动机是新的。在卡农模拟中用低音部作强有力的支持，这是舒曼的民歌样式的创意的又一个例子，足以形成整个诙谐曲部分。紧跟在它后面的，并且

变成了降 B 大调的三声中段，原来是个老相识：它运用独奏小提琴在浪漫曲的中段已经增加到引子中的动机的优美音型作主要素材，慢乐章现在已经把长笛和单簧管吹出的优雅歌曲放在首要地位，舒曼在这儿仿效贝多芬的例子——贝多芬的《第四号交响曲》、《第六号交响曲》和《第七号交响曲》中使用的方法——在诙谐曲从头重复以后，让三声中段再现开始，但这不是第三次恢复速度：三声中段放慢速度，第一小提琴的音型逐渐减弱，然后一气呵成地就到达最后终乐章的连接部，它是以一个缓慢的引子开始的。第一乐章的十六分音符的动机再次再现，这时变得很慢。几支长号用有力的信号跟随。乐观主义洋溢在作品之中；随着速度加快和节奏模式不断增加的活力，我们得到一个解释：主音大调终乐章，在喜气洋洋的、明朗的情绪中开始了。现在，我们又来到另一个再现部，在这个奏鸣曲式的终乐章主要主题中，我们认出了第一乐章那个发展部中的高潮（谱例14）。因此，第一个快板的最感人时刻便再现作为终乐章的主要主题！随着所有在两个乐章中出现的一切，新的前景展现出来，旋律的创意作为第二主题呈现出新的、最精彩的部分：

谱例 16

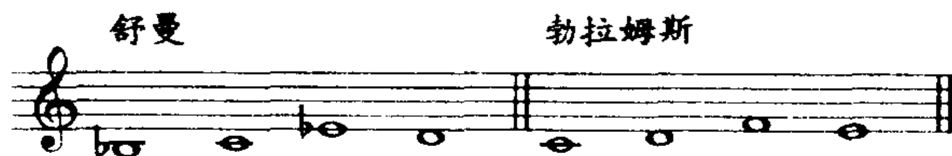


与舒曼的任何其他作品相比，这个终乐章是前面所创作而发展到这里的更为完美的结果。呈示部的丰富证明了它的反复是正确的，舒曼将它加进了最后的改写本。赋格性质的插段提供了生气勃勃的发展部，再现部被直接向从属主题(谱例 16)的过渡打断，精心创作的尾声引进越来越多的流畅旋律，一直达到热情的顶点。

如果综观舒曼的四首交响曲，我们必须将它们历史地放在贝多芬和勃拉姆斯的作品之间。他是第一位始终如一，并且成功地尝试了将感情冲动的新变化与色彩丰富的世界，在结合成生动形象的背景下，引进古典形式艺术结构中的人。由于风格的原因，不管它们是否被时尚推崇——目前它们确实不受欢迎——但它们在标准的保留曲目中占有合法地位，并将继续下去。保留这些作品的原因是它们表现出完美的、简洁的形式，富于青春活力的热忱，以及极其丰富的创作才能。一个意味深长

的巧合是：舒曼的这几首交响曲的调性名称分别是：降B大调、C大调、降E大调和D大调，这种上行级进的调性改变，已经再次在他最正统的继承者勃拉姆斯的交响曲中出现，勃拉姆斯交响曲的调性是：C大调、D大调、F大调、E大调，这两位作曲家的交响曲的调性变化比较如下：

谱例 17



我们可以把这当做具有根深蒂固关系的表征。

E大调序曲、诙谐曲与终乐章

舒曼创作的一部亲切的交响作品值得注意。Op.52被称为《序曲、诙谐曲与终乐章》，它的创作年代注明是多产的1841年，没有具体的日期，这是他的《第一号交响曲》和《第四号交响曲》（初版本）创作的时期。标题实际上难以理解，而这标题却是正确的，并且也表示出作曲者不愿使用“交响曲”这一被贝多芬奉若神明的名称，因为作品规模不够大，形式上也不够全面。它

明显地省去了慢乐章。舒曼认为交响曲中最基本应该具有的庄严崇高和密切配合的形式，这部作品都没有，但它具有一种魅力，并且使人耳目一新。虽然这部作品不具有他四首交响曲那样的水平，但"序曲、诙谐曲与终乐章"依然是舒曼最具吸引力的管弦乐作品之一。

在舒曼的时代，"序曲"这个名称对于一部激动人心的作品、一部歌剧，或者一部戏剧来说，已经失去了它作为开场的主要含意。对于贝多芬，这个名词的意义仍然有效，贝多芬的一些序曲与这个名称的含意一致：这些序曲是贝多芬为他的歌剧《莱奥诺拉》(Leonore，即后来的《费黛里奥》〔Fidelio〕)、奥地利作家科林(Collin)的《科里奥兰》(Coriolanus)等剧作、芭蕾舞剧《普罗米修斯》(Prometheus)，以及歌德的《爱格蒙特》(Egmont)和德国戏曲家科策布(Kotzebue)的《斯蒂芬王》(King Stephen)所创作的。但是，在贝多芬的一生中，他的序曲都是以管弦乐标题演出的。当门德尔松创作他的《音乐会序曲》(Concert Overture)的时候，序曲这个词确实没有任何新的含意，就像他的第一个序曲作品《仲夏夜之梦》一样表现出他的独特风格，早在为莎士比亚戏剧写下这部戏剧配乐之前许多年就已完成了序曲。也不是由于舒曼，"序曲"这

个标题就必须与戏剧表演联系起来。对于舒曼来说，这个词是暗示交响曲第一乐章形式的一个合适的词，对于门德尔松作品中的、几乎与贝多芬的作品中一样多的那些序曲来说，也是一个很合适的词。在《序曲、诙谐曲与终乐章》中，开头的乐章以一个非正规的引子开始，这个引子建立在短短的、抒情乐句的基础上，是由一句有力的乐句应答，E大调正以流畅的半音进行，使它具有特别的韵味。舒曼从中发现了使乐章进入正轨的罕见的、非常独特的方式：尝试性地运用一个动机，也就是说，通过即兴演奏检验乐章的主题与表达的可能性，直到发现它合适的范围为止。这部作品就是这样开始的。人们在舒曼的另一些序曲中可以发现类似的开始——在他为钢琴、小提琴或者其他乐器所写的一些音乐会乐曲中——这或许是他写作的最美妙的引子——在他的清唱剧《天堂与仙子》中，无论在哪儿，这样的引子不会在序曲中展现出来，而是引向开始的宣叙调。这种感情直接表达的风格，像一幅自画像一样，就像舒曼的朋友们描绘他的自画像：沉思冥想的舒曼，在深深地思索中。

紧跟在比较慢的引子后面的《序曲、诙谐曲与终乐章》的快板乐章，依然用属音开始，弱音演奏，并且逐

渐形成大型的、极其广阔的三十六小节的段落。相对应的大型连接部经过句，引子的动机起了某种作用，在属调 B 大调中，导向第二主题。但是这样被切短了，不带什么引人注目的标点就移到同样不完全的发展部，这有些相当于恢复再现部的曲折的连接部。在莫扎特创作的一些奏鸣曲乐章中，仅仅有点发展部的暗示，在他《费加罗婚礼》（Le nozze di Figaro）的序曲中，发展部由十六小节的连接部再现。舒伯特在他的《罗莎蒙德》（Rosamunde）的序曲中，作了类似的处理，舒曼确实了解这些。这就是舒曼为什么认为这样的第一乐章比交响曲的第一乐章更像一首序曲，由于这个原因，对他而言，仿佛缺了必要的分量，这是完全可能的。如果人们考虑到这个事实：根据舒曼忧郁、抒情的性格，慢乐章永远是他最自然、最志趣相投的表达情意的手段，那么这种解释就获得可能性。以上的解释看来都是舒曼省略了慢乐章的谜底。

如果说，具有舒曼式魅力的第一乐章属于小夜曲（serenade）要比属于交响曲更恰当，那么，诙谐曲和终乐章就像舒曼交响曲中的某些乐章一样交响化。扬抑抑格节奏（dactylic rhythm）支配了诙谐曲（这一典型节奏，舒曼以前已经在钢琴曲《克莱斯勒偶记》的结束段

中探索过了）：

谱例 18



由于这种节奏有可能变为陈规陋习，使用这样的方法并非没有危险。舒曼意识到这一点，所以通过在它前面另外创作一个富有表情的乐句来克服扬抑抑格的局限：

谱例 19



升C大调到降D大调的变化，等音地改变主音，柔和奏出的三声中段的三十二小节（包括重复）都是消除扬抑抑格的缺陷所需要的。在这个诙谐曲再现之后，又一次再现了同样的三声中段，用序曲的回忆融入诗一般的尾声；扬抑抑格增加了幽默的结尾。

三支长号在终乐章中进入管弦乐团，它们一点也不顾及作品的交响化特征。引起争论的四小节进入后引进一个生气勃勃的主题，当按赋格性质对待它的时候，就给整个乐章带来复调的活力，这在舒曼的作品中很罕见。这是一种很合适的奏鸣曲式，发展部采用赋格主题发展到转调的大规模的、色彩丰富的循环。还由于它的主题规范化的设计，这是三个乐章中最丰富的一个，并且，这也表明了作曲者进退两难的窘境，这种进退两难的情况是由于作曲者使用了这个很谦虚的名称《序曲、诙谐曲与终乐章》而不引人注意。至于它的音乐，这部作品和舒曼这一年创作的其他管弦乐作品一样，都具有舒曼管弦乐作品的配器风格，很遗憾的是，由于前面解释的原因，他没有继续保持这种风格。

如同通常在舒曼的终乐章中表现的那样，在这部作品的终乐章中表现的，毋庸置疑，仍是生活在所有最美好的世界中的印象。就这方面而言，舒曼总体上看来没

有受浪漫主义的忧愁与悲观主义的影响。如果考虑这一点，他的生命中深重的灾难就会显得更加不吉祥和不安宁。他的根深蒂固的乐观主义精神使他不顾那即将复发的疾病折磨吗？关于他的创作心理之谜是无法解释的。

序 曲

序曲的诗意——序曲最初指有点中性特征的开场曲——在它的历史发展中，是一种比较迟的现象。序曲实际上是格鲁克（Gluck）为他的歌剧《阿尔切斯特》（Alceste）创作的，在此后的十年中，它依然是相当罕见的。甚至于比格鲁克晚半个世纪的罗西尼（Rossini），在他创作的歌剧《塞维利亚理发师》（Barbiere di Siviglia），这是一部抑制不住内心喜悦的喜歌剧）中使用正歌剧《伊丽莎白》（Elisabetta）的序曲时，也毫不迟疑，而且把序曲与作品配合得相当好。年轻的舒伯特，仿效罗西尼的形式类型，创作了两首没有任何主题暗示的《意大利序曲》（Italian Overture），门德尔松也以一个很随意的名称“小号序曲”（Trumpet Overture）创作了一首序曲（它已完全被人们遗忘）。由于贝多芬的创作，序曲表现出一种差异，贝多芬很自觉地意识到序曲中富有诗意的含蓄，尽管只是总体

上或多或少地意识到的。但仅就这点而言，在他为歌剧《费黛里奥》所写的《莱奥诺拉第二序曲》和《莱奥诺拉第三序曲》中，所奏出的“音诗式”（tone-poetic）的小号信号是个例外。同样地，在门德尔松对这类型音乐的杰出贡献中——《仲夏夜之梦》、《芬格尔山洞》（Flingal's Cave）、《平静的海和幸福的航行》（Calm Sea and Prosperous Voyage）以及《梅露西娜》（Melusina）——在这些作品中，诗意的背景以极其平凡的方式，在设计清晰的古典形式范围内暗示出来。将诗意的背景与如画的主题和谐统一起来是多么容易，表现在《平静的海和幸福的航行》中，是由歌德的两首诗激起的灵感，在作品中，缓慢的引子象征平静的海，紧随其后的交响曲第一乐章的快板象征了幸福的航行。再也不需要其他什么了。

音乐中的“音诗式”概念早已成为审美诗论与意见分歧的主题，它们有很长的历史，这要追溯到十六世纪。在巴赫的早期键盘音乐中我们发现一部带有朴素的“音诗式”趋向的作品，题为“为至爱兄弟离去而作的随想曲”。它由六个短乐章组成，伴有精致的标题描绘出全部过程，直到马上的骑手用号角吹出最后的赋格为止。在拿破仑时代，战争音乐的天然模式变得很流行，

那些姓名已被人忘却的作曲家们在内尔温登、布拉格和马伦哥战役中创作了“最受欢迎的奏鸣曲”，在这些奏鸣曲中，表现出前进的部队、进攻的嘹亮的号角花彩与雷鸣般的枪响，这些声音是由演奏者的双手、手臂和肘部在键盘的低音部奏出来的。甚至贝多芬也创作了这种样式的作品，题为“威灵顿之胜利，或维多利亚之战争”，这一类作品在维也纳会议时期（1814~1815），比其他任何交响曲都获得更大的成功。

在浪漫主义创作时代，这类作品的倾向又复兴了，舒曼同时代的三位杰出的音乐家——柏辽兹、李斯特、瓦格纳——他们全身心地投入“音诗式”构思之中。年轻的舒曼，以他对“音诗式”表达的强烈冲动，说明他并非不喜欢音乐中如画的背景，在1835年柏辽兹的《幻想交响曲》（Symphonie fantastique）出版的时候，从他为柏辽兹这部作品所写的长长的、几乎引起轰动的评论中可以得出这个印象。舒曼早期的钢琴作品中有一些片段，那里不利于音乐以外的联想，例如在《蝴蝶》Op.2的最后一个乐章中，就有一点这样的舞台说明：“狂欢节之夜的各种声音即将消失，教堂钟敲六下。”当人们读到关于《大卫同盟舞曲》最后乐章的下列题词时，他也可以得到这样的印象（在这部作品中，弗洛雷

斯坦和约瑟比乌斯是舒曼杜撰的两个典型，分别代表舒曼个性的两个方面，沉思的内向性格与冲动的外向性格)："在作品结尾，约瑟比乌斯增加了一批追随者，他的眼中流露出难以形容的敌意。"克拉拉为舒曼校订完整版本的钢琴作品时，删掉了这些题词，这是可信的。她是根据舒曼这方面的性格倾向而这样做的；正如舒曼自己在后来的那几年重新读这些作品时，也许已经发现这些古怪的题词令人感到为难。而在所有的这些情况中——在《童年情景》或者《幻想曲》(Fantasiestücke)中同样使用的一些奇怪的标题——一种具有这种效果的题名：不含有"标题"的意思，诗意的联想，以一种回想的方式出现，目的是给表演者提供一点暗示，告诉表演者怎样去感受，怎样去诠释音乐。实际上，这是舒曼自己在1839年9月5日给海因里希·多恩的信中所建议的、反对莱比锡评论家诋毁评论的主张：

> 我几乎没有见过像雷尔斯塔伯（*Rellstab*，莱比锡的一位评论家）所写的那样拙劣的评论文章。他似乎以为我在面前放一个叫喊着的孩子，并且尝试把这个孩子写进我的音乐作品中……而我不否认，当我创作《童年情景》的时候，一些孩子的面

孔老是出现在我的脑海里。名称固然是从来想到的，它们只是给演奏者的诠释提供一个谨慎的暗示或建议。

同样的看法似乎也适用于他的《新事曲》Op.21 中的最后的题词“遥远的声音”，或者也适合他的钢琴作品《幽默曲》（Humouresque）Op.29 中那热情的诗意的瞬间。他用更精细的音符把富有表情的内声部（称作“Innere Stimme”）放在中间谱表中，让表演者决定，或是真正演奏旋律，或是演奏者用右手或左手奏出的那些谨慎的强调独立的音符来暗示（我认为这是正确的诠释方法）。

要区分富有诗意、受灵感激发的作品与真正的标题音乐，有一条明显的界限。问题的本质在于音乐是否已经依据它自己的内在规律完全定型，不受任何“标题”的干扰。贝多芬在《田园交响曲》开始之前加上引用题词的时候，他非常清醒地意识到这一点。但是，贝多芬的《d 小调第十七号钢琴奏鸣曲》依然有“暴风雨”（Tempest）这一别名，在这部作品中，标题音乐的因素确实奏效。对舒曼来说，这类情况绝不会发生，在这个问题上，即使面对日益增加的公共舆论，他也坚定地站

在纯音乐这一边。从 1849 ~ 1852 年间，瓦格纳的理论论文发表的时代，这个问题引起了更大的争论，争论变得越来越苛刻、越来越教条。舒曼没有主动投入这场争论，那时他已很久不担任音乐杂志的编辑了；而他的继任者，当时担任莱比锡《新音乐杂志》负责人的弗朗茨·布伦德尔（Franz Brendel），主要论及瓦格纳和李斯特的作品。瓦格纳写给他在德累斯顿的朋友特奥多·乌利希（Theodor Uhlig）的一封信，读起来就像是某个组织的领导给他的宣传机构的首脑的指令：

> 你必须坚持我在给布伦德尔的信中已经详细阐述的原则：每当音乐向富有诗意的观念变化时，应该发扬、促进和倡导它，批评与谴责它的错误与缺点，都违背了这一原则。

舒曼已经在德累斯顿结识了瓦格纳，这时，瓦格纳在德累斯顿的宫廷剧院担任指挥，但两个人相互之间没有取得更多的一致。由于瓦格纳的理论著作，他们之间的隔阂已经变得无法沟通了。瓦格纳在他的论著《未来的艺术作品》（The Work of Art of the Future）中，已经基本论述了器乐曲的全部问题：

> 在形式概念中，贝多芬这样的大艺术家表明了他的远见，他为完美的典范进行了有历史意义的斗争，对他那个时代的作曲家来说，只不过仍然是一些形式手段，这些手段正成为一种流行的风格。尽管没有器乐作曲家们能使用这些形式来激起创造的火花，但他们永远没有丧失创作交响曲和这一类作品的勇气，甚而没有注意到终极的交响曲（指贝多芬的《第九号交响曲》）已经创作出来了。

这段话全面概括地适于对舒伯特、门德尔松和舒曼作品的综述。后者的特点足以保证他对完全相反的原则的采纳，即使他先前自己也不明确。他的一些交响曲明确地说明了这一点，这是对古典主义形式无条件地信任的作法。

这个原则也同样适合他的一些序曲，不过在这里诗意的因素在整个概念中确实很含蓄。他在序曲中要表明的意思在写给年轻的朋友约瑟夫·约阿希姆（Joseph Joachim）的一封信中清楚地表达出来，约阿希姆那时正是一个雄心勃勃的作曲家，并且曾经送交给舒曼一份他为《哈姆雷特》（Hamlet）创作的序曲乐谱：

> 阅读你的乐谱时，我感到那些场景仿佛就在眼前，奥菲莉亚和哈姆雷特也清晰可见、栩栩如生。你依靠想像创作出的每一件事物，都唤起我们心中的诗情和乐意。

舒曼希望训练有素的听众以合适的方式，对通过诗意灵感创作的乐段有所反应。有一个例外，就是舒曼为戏剧主题创作的那些序曲，这也包括了他为歌德史诗般的作品《赫尔曼与窦绿苔》（Hermann and Dorothea）创作的序曲，这也正是他那时为一部歌剧考虑的主题。他的序曲之一，为《曼弗雷德》所作的序曲，毋庸置疑，已经经受了永久的考验。他为拜伦的戏剧创作了戏剧配乐，这支序曲就属于这一种，它由大量的吟诵音乐（recitation to music）组成，这已永远成为一件尴尬的事。全部作品的演出因此也成为极其罕见的事情。由舒曼配乐的拜伦的戏剧首次演出是在魏玛 1852 年，由李斯特指挥。而这支序曲很快就独立于戏剧之外，它确实是全部音乐中最令人难忘的部分。它作为一首音乐会序曲立足于世，而且以这种身份一直留存在管弦乐的保留曲目中。

听众对拜伦戏剧中真正诗意主题是怎样理解的呢?人们必须悲哀地承认这种事实，在舒曼上述评论中所蕴含的这种条件是极其难以得到满足的。它确实是必须的吗? 一位浪漫主义者，一位柏辽兹、李斯特与瓦格纳的同时代人，倾向于把音乐效果中的诗意成分估计过高。而《曼弗雷德》序曲，是一首使人顿生灵感的、毫无瑕疵的乐曲，能够自立于世。

这首序曲诗意的背景是拜伦忧郁的、自我忍受痛苦的英雄的生动写照，这就向作曲者提出了问题，因为它几乎不允许任何对比情绪和任何更明亮一些的色彩，甚至任何调和的表示。舒曼对这种令人苦闷的病态表现出强烈的情绪，评论家们发现他这种自我认同，并非没有道理。然而，当我们倾听这样纯净的、形式与表达都完美均衡的艺术作品的时候，考虑一切，几乎没有什么必要了。古典主义形式已经在使最有争议的主题客观化中再次获胜。

缓慢的引子一步一步地解开了主题线，这主题线后来在激烈的乐章中形象化，成为奏鸣曲式的简明主题。这个引子也在变化，它仿佛无孔不入地穿过半音转调的宽阔的空间，直到英雄随着充满热烈激情的乐句出现：

谱例 20



降 e 小调这个调性看起来过分了。但是，英雄主题就是这样，由于在弦乐器上很少允许不用按指的空弦，因此这些弦乐器就发出长久的颤吟；也由于完美无缺地明显运用了管乐器，所以也具有非凡的活力，并且色彩丰富。连同舒曼的《第一号交响曲》与《第四号交响曲》的第一个版本，《曼弗雷德》序曲是他最成功的管弦乐作品。

一个乐句似乎追随另一个乐句，以不允许它连续超过两小节的这种狂热的激情在舒曼的音乐中导致了一种古怪的个人表现手法，也是独一无二的表现手法：通过重复短短的动机来长久地延长旋律线——一小节、两小节——仿佛在屏息中企图形成自我理解；这里是其中一例：

谱例 21



这确实是作品结构中的一个暧昧的手法。由于乐曲的极其动人的推动力与强有力地描绘出的音乐形式，这段旋律获得了成功。这是临时性的巧合，后来的音乐是由于完全不同的前提来到这里，并且反对形式的任何力度作用，形成了二重乐句的同样的独特风格。人们会在克洛德·德彪西的音乐中的许多地方发现这种手法，例如他的《夜曲》(Nocturnes）和《海》。（La Mer)。舒曼的另一种具有个性特征的表现手法是不容易阐明的，那

就是他对切分音的爱好，有时候甚至带有阵发性激情的效果，正如他的《曼弗雷德》序曲开始的地方那样。它很巧妙地暗示了这样的意思，就是随着几分激动不安的感情消除小节重音。这是对演奏者用最自然的办法处理切分音提出的一个问题，有时候伴有伸缩速度的微妙手法。像已经提到的那样，舒曼受到这样机械地对待，就不能算作一位作曲家了。

像曼弗雷德这样具有个性特征的命运，就是死亡和消失。舒曼的音乐在结束的尾声中达到了最能引起联想的表达深度，随着绝望的表示，音乐逐渐消失。实际上这里有一个短暂的瞬间，浪漫主义的悲观情绪已经影响了音乐，浪漫主义的铺陈手法已找到相似的乐曲诠释方法。

再也没有什么像一个固定的特性那样难以改变。一种被保持了一个半世纪的特性，对于结束一部管弦乐作品是强有力的，对于结束一首交响曲、协奏曲或者序曲，也都是这样。贝多芬为奥地利作家科林的剧作《科里奥兰》所作的序曲，成为第一个打破这个传统的人，这首序曲无与伦比地保留了很长时间。门德尔松在他的《仲夏夜之梦》的序曲中，仿效贝多芬的例子，舒曼也在他的《曼弗雷德》序曲中，仿效贝多芬。这种做法在

具有接受能力的听众身上产生的影响，已经永远证明背离确立的原则的做法是正确的。勃拉姆斯是第一位敢于让伟大的交响曲的终乐章——他的《第三号交响曲》——以最轻柔的“*pp*”结束的人，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan and Isolde）和威尔第的《命运之力》（La forza del destino），都是以同样手法处理的最初的歌剧，这些是值得记住的。在以上这些情况中，音乐对听众产生的影响已经证明了作品是深刻的、扣人心弦的，从首次演出直到今天。

至于演出，情况却是糟糕的，所有舒曼创作的其他序曲变得很少露面了。后代就这件事所表达的评判不能说不公平，因为这些作品没有一部可以真正代表舒曼的最高成就。原因已经解释了，在引用过的与他的《第二号交响曲》有关的那封信中，他已经透露了他那时的身体状况。只有创作活动才能给予他所需要的兴高采烈的情绪，他将迫使他的想像力作出反应，像是惟一有效的心理上的自卫一样。在一支单独的曲子中集中所有的努力，创作一首序曲比创作一首交响曲更容易，像舒曼这样富有诗意的敏感的大艺术家身上，永远不会缺少激情。随着对有成就的作曲家创作新音乐的日益增长的需求，在告诉他这个真情之前，他容易让少数缺少灵感的

作品出现。

造成他惟一的一部歌剧作品《格诺费娃》的失败，有另一些原因。对于生活在莱比锡和德累斯顿的作曲家舒曼来说，这两个城市的歌剧活动兴旺，很难去抵抗歌剧的迷人诱惑，这正如二十年前，维也纳对舒伯特来说，也是这样。就这方面而言，这两位作曲家都是不幸的，或许由于同样的原因：对戏剧缺乏基本的认识，对舞台表演没有必要的评估，以及在那个时期，德国歌剧也处于令人困惑的局势之中。《格诺费娃》的歌剧剧本，主题取自赫贝尔（Hebbel）的戏剧，他与诗人罗伯特·莱尼克（Robert Reinick）合作，把他自己写进作品。瓦格纳那时正在德累斯顿的宫廷剧院任指挥，在他的自传上已告诉我们，他遇见了舒曼，并对舒曼说到他的歌剧：

> 衷心地渴望帮助他，使他的作品获得成功，并使他意识到作品的严重不足，建议他作必要的修改，有关这个奇怪的伙伴，我了解一些。他只允许我被他热情的主题感染，而坚决拒绝任何意见和建议。

如果人们想到那个时代中歌剧境遇的不幸，甚至于想到像施波尔、韦伯，或者马施内（Marschner）这一类成功的歌剧作曲家的话，那么，人们就会理解瓦格纳对于他的同时代人的歌剧所持的怀疑观点。

1850年6月25日，《格诺费娃》在莱比锡的首次演出看来大致是一个惨败，复兴歌剧的尝试依然难以继续，没有成功。瓦格纳是正确的，虽然他的意见还是努力保全那个剧本，那个荒谬的主题并拙劣地改编的剧本仿佛与韦伯同样不幸的《欧丽安特》（Euryanthe）的故事联系。令我们感兴趣的是作品的序曲，继《曼弗雷德》以后，这首序曲可以说是舒曼这一类型作品中最高层次的作品。在1847年他开始着手歌剧创作之前，他以突然爆发的激情写了这首序曲，这是一个激动人心的、能产生美好效果的乐章，因此这首序曲一直保留在音乐会节目单中，不过，它比《曼弗雷德》出现得更少。

缓慢的引子，给人女主角寂寞的独白场面的印象，这引子在尝试着表现动机，它在紧接着的表演中获得了一些意义：

谱例 22



想起来了，这是一个瓦格纳式的动机——歌剧《罗恩格林》（Lohengrin）、《特里斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》（Parsifal）——认识到这两位艺术见解不同，似乎被深渊分隔开的同时代艺术家，在他们创作的艺术泉源中有共同之处时，是很有趣的。连结的纽带或许是韦伯，在这首序曲的快板中，他仿佛潜藏于情节背后。“以热情的冲动”——这是速度指示——乐章有条不紊地形成了，表现出的一些主题素材在歌剧中将变得有价值，最明显的新鲜动机是用狩猎号角表现出来的：

谱例 23

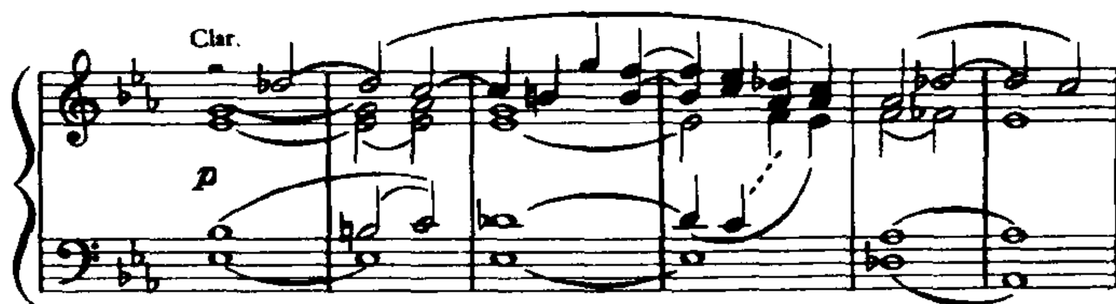


这里，像舒曼所有的同类作品一样，他保持了古典主义形式的完整，与故事幸福的结局相一致，喜气洋洋的结束句结束了这首序曲。作为一个附加的优点，《格诺费娃》的序曲超过了色彩丰富、清晰平静的管弦乐风格的作品。

在莱比锡，舒曼并没有因他的歌剧演出失败而退缩。通过一件事可以证明，半年以后，他再次与一位歌

剧剧本作者的打算不谋而合，这位剧本作者是理夏德·波尔（Richard Pohl），波尔后来成为瓦格纳的忠实支持者之一。舒曼的脑海中已形成的一个主题是席勒（Schiller）的悲剧《墨西拿的新娘》（The Bride of Messina）。在这个主题基础上创作一部歌剧的主意后来放弃了，而其结果产生了另一首音乐会序曲，这序曲是舒曼在1851年1月创作的。席勒的戏剧是悲剧结局，建立在索福克勒斯（Sophocles）和欧里庇德斯（Euripides）的古老的悲剧模式基础上，还有舞台上的合唱，像是事件发展的故作庄重的证据。一些类似的东西在舒曼的音乐中能感受到，可能还是提供一个标题比较好，就像勃拉姆斯后来使用的名称《悲剧序曲》（Tragic Overture）。如果这首序曲不能成为舒曼那些著名的作品之一的话，那它依然值得作为高贵杰出的音乐而受重视。缓慢的引子，是用像《曼弗雷德》和《格诺费娃》的序曲一样的形式创作的，用奏鸣曲式导向快板，这个引子形式更为严格，由于毫不掩饰的、朴素的声音，仿佛由主题暗示出来了。单簧管吹出的优雅的旋律，明显地想要描绘主要的女性特征，比阿特里斯则久久萦回于听众的记忆中：

谱例 24



作品涌出了一个熟悉的旋律，这是保持贯穿首尾的富有特征的乐曲。人们可以怀疑它是否是记忆中的一首同样的曲子，那是另一支几乎要被人忘却的舒曼的序曲，他为莎士比亚的《恺撒大帝》（Julius Caesar）创作的序曲。注明的日期是 1851 年，这正是他在杜塞尔多夫生活的第一年。在这首序曲中，英雄风格用大手笔来处理。管弦乐器不仅包括了几支长号，而且——惟一的一次，舒曼使用了这种乐器——低音土巴号。作品的管弦乐风格粗犷，并且比舒曼通常表现的更为复杂，他把这些音符上面的朴实无华的音和切分音结合起来，以这些希奇古怪的手法把效果弄得很模糊：

谱例 25

Flute
1st Violin
etc.

令人遗憾的是，这支曲曲折折地通过这种绝境的乐曲，难以达到任何实质性的目的，而舒曼通常可靠的形式直觉也使他无所获益。有四次，开始的主题以英雄的姿势出现，从主调 f 小调开始，一遍又一遍地演奏，但是，第二主题却没有适当地继其之后出现。由于没有实质性价值的呈示部，也就根本没有合适的发展部，当我们在结尾时，以大调到达狂喜的结束句时——音乐表现的是屋大维（Octavius），这是已经成功的伟大的恺撒精神吗？——随着整部作品的演出，我们禁不住这种失望

情绪。

舒曼在杜塞尔多夫的那几年，由于生病而出现的每一次病态的兴奋和经常发作的意志消沉，都在那些给人深刻印象的作品中反映出来，其中有许多或多或少令人置疑的作品。到1851年底，舒曼再次与未来的歌剧剧本作者莫里茨·霍恩（Moritz Horn）联系，霍恩也是舒曼清唱剧《罗斯徒步旅行》（The Rose's Pilgrimage）的作诗人。其设想没有结果。但是舒曼对歌德的史诗《赫尔曼与窦绿苔》主题的热情融进了他在冲动之下创作的序曲中。于是，原计划为戏剧文学创作的序曲再次变为音乐会序曲。序曲音乐也清楚地表明，它不是要写成一首交响曲，而是要写成一部戏剧作品第一幕的引子。事实上，舒曼保留它是很奇怪的，由于作品没有结束的结尾音乐，因此结束就很明显地像是幕启。如果人们还记得它的话，令人费解的是，由于引用《马赛曲》（Marseillaise）具有的必然的“音诗式”意味，它似乎从头至尾控制了表演。这部作品的主题清清楚楚地暗示了法国大革命的主题，起了歌德的诗歌背景的作用，这是千真万确的。但是，在莱茵河流域内的农村，这是一首平静安宁的田园牧歌；1793年，从莱茵河法国边界那边来了大批法国大革命的流亡者，他们的到达在这里引起骚

动，同时很偶然地带来了一对情侣，这就是赫尔曼和窦绿苔，他们在此会合。

舒曼喜爱《马赛曲》。十二年前，他曾经在他的钢琴作品《维也纳狂欢节趣事》（A Carnival Prank from Vienna）中用过它，由于维也纳确实禁止法国大革命的主题，为了愚弄检察官，他使用了 6/8 拍子的狂欢嬉戏来掩饰这一革命主题。在《赫尔曼与窦绿苔》序曲的主题展示中，突出它这样一个重点，难以理解的强调戏剧的背景动机，鉴于它在作品开始场景的引子中完美地处于合适的位置，随着流亡者的到达，这个动机可以起一个突出的作用。歌剧中类似的情况不少，我们可能想到，例如瓦格纳“四部曲”的所有四部分的管弦乐前奏曲：《莱茵的黄金》（Rheingold）中莱茵河的波浪、《女武神》（Die Walküre）中的暴风雨、《齐格菲》（Siegfried）中的沉思与万能的米梅，以及《诸神的黄昏》（Götterdämmerung）中命运三女神在深夜的寂寞。这样前奏曲的用意集中到开始场景，这与《赫尔曼与窦绿苔》的序曲的情况看来一样。这个作品在舒曼去世后才出版，他可能没有打算把它作为一首音乐会序曲那样去表演它。它只是一个精巧的、周密设想的乐曲，《赫尔曼与窦绿苔》或许已成为有吸引力的歌唱剧（Singspiel）；

这似乎倒是舒曼曾经希望的。由于这部勉强说得过去的歌剧剧本，它或许比倒楣的《格诺费娃》要更成功一些。

更不能吸引人的，是舒曼为合唱团和管弦乐团写的音乐会序曲，这是在杜塞尔多夫为一些特别的场面创作的，称为《莱茵河葡萄酒歌的节庆序曲》（Festival Overture on the Rhine Wine Song），它注明的创作日期是 1853 年 4 月。莱茵河流域生产的珍贵的葡萄酒，具有一种半宗教性质的感觉，数不尽的歌曲颂扬它。舒曼使用的那支歌曲在莱茵河流域极负盛名，典型地属于 Liedertafel（合唱团）风格，是由德国人训练的通俗类型的男声合唱，我想，它现在依然流行。人们可能想起勃拉姆斯的《大学庆典序曲》（Academic Festival Overture），那是以几乎不易识别的曲调为基础的。他以无比的敏感来表现它们，从而成功地使这些曲调让人觉得身心愉快。当曲调中加进了生硬的歌词的时候，曲调也就变得生硬迟钝，确实是如此。这些情况呈现了民歌和一些通俗歌曲之间的极大的差别。舒曼的序曲开始是一个欢乐的引子，它适合盛大的活动和仪式。当他以一位独唱男高音作为合唱的开始，以此吸引所有的男演员唱起莱茵葡萄酒的颂歌的时候，他可能已经想到贝多芬的《合唱幻想曲》

(Choral Fantasia)，甚至于想到贝多芬的《合唱交响曲》，记忆中的弗洛雷斯坦或许已经与腓力斯人一起斜睨着这样一批亲如兄弟的人。

舒曼的最后一首序曲，注明的创作日期和《莱茵河葡萄酒歌的节庆序曲》是同一年，1853 年。他创作这首序曲，就像是为这些年来一直在创作的连载作品写作最后一部分，这部连载作品是《歌德的浮士德中的场景》，摘自歌德伟大的戏剧诗的一系列各种各样的情节片段，它们是富有戏剧性的、抒情的、沉思的与深奥晦涩的片段，结果就带有几分不朽的神剧（oratorio）色彩。如同前面已经论及的，这首序曲成为那个评论年代中有争议的作品之一，它已很少像音乐会序曲那样表演了。无论怎样，在《浮士德中的场景》的演出中，这首序曲几乎不可缺少，因为一部伟大的作品总需要一首令人难以忘怀的前奏曲。实际上，序曲以一个令人难忘地忧郁的引子开始，把浮士德描绘得像一个深沉、性格内向又博学的思想家。在紧跟着的快板中，伴随音乐表现出的强烈的、不断变化的热情，使我们可以想到浮士德为真理与理想而进行的终身探索。由于几乎没有一点松弛的地方，所以这是一个不轻松的乐章。问题在于它总是一种表现形态，一种拒绝物质化、为精神追求所作的

不懈的斗争。所以这也是一个令人痛苦的乐曲，分句很少超过一小节，英雄意志成功地表达与对创造精神的悲剧性拒绝。又给乐曲带来一些愉快的色彩，主题材料连续覆盖的空间愈少，乐器加入演奏得愈多，结果产生了灰暗单调的声音。音乐向结尾发展，由于英雄凯旋的姿态，主音大调突破了，但人们并未感到轻松；音乐依旧是一种表现形态，创意未能腾飞。在这伟大的灵魂为实现他的使命而努力奋斗到底的过程中，仍然具有令人崇敬的东西。创作了这个乐章的人，实际上是精神上的浮士德。

协 奏 曲

a 小调钢琴协奏曲

舒曼不平静的一生，也像浮士德的一生一样。但他又是幸福的，他享有安宁幸福的家庭生活。当他第一次遇见他的钢琴教师弗里德里希·维克的女儿克拉拉时，克拉拉只是个十一岁的孩子，一个尚未成年的天才，她是她父亲的骄傲，也是她父亲最优秀的学生。七年以后，两个年轻人发展了亲密关系，而这位父亲却不同意他们的婚事。1840 年，事情闹到法院，法院作出驳回父亲维克反对的决定以后，舒曼才得以与克拉拉建立幸福家庭。这时候，克拉拉已成为那个时代最成功的钢琴演奏家之一。她的演奏个性和风格对舒曼钢琴作品的风格有决定性的影响；而舒曼作为音乐家时对问题的看法和作为作曲家的个性，对克拉拉形成艺术家的个性也有

一定的作用。舒曼的前辈艺术家莫扎特、贝多芬、韦伯和舒伯特都曾为他们自己的表演创作了钢琴作品，并且也都是第一个演出他们自己作品的人。舒曼，作为一名潜在的演奏能手，用他那只受伤的手为他最理想的诠释者克拉拉，构思了所有的热情洋溢的作品。作曲者与演奏者之间的这种无与伦比的和谐联系，表现在舒曼的每一部钢琴作品中。钢琴是他最心爱的乐器，例如，在他的《克莱斯勒偶记》、《狂欢节》，或者《钢琴练习曲》这一类伟大的独奏作品中，也正如在他的《钢琴五重奏》和《钢琴四重奏》中表现得一样。这些作品中最辉煌精湛的是他的《钢琴协奏曲》Op.54，这是作曲家舒曼向他的妻子，著名的钢琴演奏家克拉拉表达无限爱意的作品。

这首协奏曲是一部最巧妙与最激动人心的古典传统形式结构的作品。它把交响曲作品的连贯性与特有的意图联系起来：就是向杰出的演奏高手提供了创造感人形象的机会，并且也为演奏技巧的发挥提供了必要的余地。辉煌技巧一直是协奏曲的基本组成成分。这适合于巴赫的这类作品，也适合于莫扎特或贝多芬的作品。而在所有这些情况中，炫技成分均与形式和织体的交响特点达到理想的平衡。在贝多芬的时代，情况变得有些不

同，在他以后就更不一样了，乐器演奏的精湛技巧空前发展。由于伟大的小提琴演奏家，如帕格尼尼（Paganini）、罗德（Rode）、克罗采（Kreutzer）、莫利克（Molique）；伟大的钢琴演奏家，诸如胡梅尔（Hummel）、李斯特、卡尔克布雷纳（Kalkbrenner）、塔尔贝格（Thalberg）和赫尔茨（Herz），炫技协奏曲已经奠定，由才华横溢的演奏家们为自己演奏而写成，他们演奏技巧的个性特征令人眼花缭乱。肖邦以钢琴家的身份开始了艺术生涯，运用了钢琴作曲大师的风格，并且将这种风格转化为他自己独一无二的音乐语汇。舒曼是著名的音乐评论家，正是他亲手写的第一篇评论文章中洋溢着激情支持肖邦，但是，他激烈地反对诸如赫尔茨那样的钢琴作曲家的浅薄表现主义，因此他们成为他评论文章抨击的主要对象。

无论如何，舒曼不是一位成功地向世界宣告协奏曲基本特性的音乐评论家，而是一位富有创造力的艺术家，他的《钢琴协奏曲》已经成为这种类型的典范作品，也是贝多芬以后最伟大的作品之一。作品的第一乐章，写于他创作力极其旺盛的 1841 年，这也是舒曼第一首交响曲完成的年代。他称这个作品为“协奏幻想曲”（Concerto Fantasy），他可能在那时就已形成了关于

这个作品的第二乐章的想法，而他没有把想法付诸行动。无论他怎样努力，他为这个“协奏幻想曲”寻找出版商的尝试都徒劳无功。沮丧失望可能使他将作品暂时搁在一边。四年以后，1845 年 7 月，他又为作品增加了一个间奏曲（优雅动人的小行板）和一个终乐章（活泼的快板），最后结束了这部作品。作品的首次演出是 1945 年 1 月在德累斯顿，克拉拉演奏，斐迪南·希勒指挥。不久以后，克拉拉又在莱比锡布商大厦表演了这部作品，门德尔松任指挥，随后克拉拉又在布拉格和维也纳演出它。作品一举成功，相继被另一些著名的钢琴演奏家接受；在舒曼的一生中，这部作品永远是他演出率最高的作品之一。

舒曼钢琴作品的风格，尽管要求演奏大师发挥其出色的演奏技巧，但他也从不为表面的辉煌作出任何让步，这一点也同样适合他的这首《钢琴协奏曲》的辉煌壮丽的声音，是表达的迫切与自由的旋律之完美的配合，这实际上是舒曼钢琴风格的基本要素。荒谬的是，最初称为“幻想曲”的第一乐章，以极度的精确来模仿传统协奏曲第一乐章的基本模式，舒曼这里运用的这种表达方式，是贝多芬在他的最后两首钢琴协奏曲中提供的，那是贝多芬的 G 大调和降 E 大调钢琴协奏曲，在

传统的全奏（tutti）之前，正是在开始时，就以几分开场白的方式引进了独奏。舒曼惟一背离古典形式模式之处，是他完全取消了开头的全奏，一个简洁的、协奏曲中传统的呈示部。正如在奏鸣曲或者交响曲的第一乐章中那样，呈示部要重复；在古典的协奏曲中，由管弦乐全奏，表现了主题材料简洁的呈示部，然后，借助独奏乐器的演奏，它又以更大的、更具光彩与更广阔的方式，再次表现。在舒曼的协奏曲中，钢琴和管弦乐团往往从开始就很好地结合在一起。紧跟在几小节不平静的开头后面，主要主题是微妙的、富有表情的、抒情的演奏：

谱例 26



人们从如此朴素的歌曲旋律中，几乎不可能期待任何有生气的东西出现。但是，旋律却立刻飘飞，并且一直以不断增强的迫切地表达，成为贯穿整个乐章的表演中心。在独奏和管弦乐团之间有继续不断的戏剧性的乐

器对白，像海顿经常使用的那样，开头的动机（谱例26*x*）也提供了从属主题的材料，这是一个热烈的、富有表现力的乐句。最有魅力的瞬间是在发展部的开始，就是当主题开头的三小节先由钢琴弹出来，又继续由单簧管演奏，引进一个欣喜若狂的快乐插段的时候：

谱例 27

Andante espressivo
Piano
p
pp
Str.

在主题的减速和节奏变化中，有一些即兴演奏的东西，带有乐章的普遍特征，虽然它像奏鸣曲式一样安排结构，但完全具有幻想曲的自由度与自发性。人们能够发现舒曼最初为什么喜欢这样称呼它。抒情的插段被独

奏和管弦乐团之间的强烈冲突打断，这冲突是由于已经开始的乐章以激烈的动机互相对抗形成的，在千变万化的主要主题再次变化之前，为它提供了必要的缓解，它现在已经发展到二十四个小节的大段落，移高四度音程演奏——又一次用舒伯特的惯用手法形成了发展部！——用长时间的“渐弱”和“渐慢”转到再现部。

在最后尾声之前，安排在传统老位置的独奏乐器的华彩乐段，是完美主题的和谐一致紧密结合的结构。这里也如此，舒曼模仿贝多芬《降 E 大调钢琴协奏曲》中的手法，不像是“随意处理”（ad libitum）的即兴演奏，而像作品中必要的组成部分那样处理华彩乐段。舒曼的华彩乐段没有任何枝节性的表面技巧，它极完美地被创作出来，形成了这座建筑物的真正的顶点。

在伟大的第一乐章表演之后，间奏曲（优雅动人的小行板）和终乐章（活泼的快板）舒缓且令人愉悦创作成严密的简洁的形式，并形成辉煌的对比。间奏曲是一支安宁的沉思的歌曲，更确切地说，有些像两种交替声音的二重唱，这是由于在大提琴为主的演奏中，有温柔的男高音独唱没有中断，继续在发展的终乐章表现得喜气洋洋，也是一种明显幸福的乐观的表达。在这里，舒曼已经利用了舒伯特的另一个技法，一种习惯于在创作

本身发现素材本质的作曲家的独特个性：开始着手呈示部的再现，首先以属音结束，然后在下属音调性中，除了精确的移调以外，不作任何改变，在结尾处到达主音，以不可抵挡的声势圆满结束了乐曲。

终乐章中重现的插段——第二主题——对于演奏者来说有些真正的困难：这里，舒曼惯于采用的切分音导致演奏的声音意义又不明确，因为用2/4拍子模式有规律地模进，形成与3/4拍子的对比，如果它不消除小节中谨慎的强调从而来中和结构的话，就易于形成一种讨厌的、单调的节奏（谱例28）。这个插段对担任伴奏的管弦乐团而言是一个著名的危险地带，否则就不会出现任何技巧与声音上的问题了。

谱例 28

(The expression marks are added)

etc.

其他钢琴和管弦乐作品

无论舒曼创作什么钢琴作品，都是出于他对这一乐器以及对他理想的诠释者的热爱。两部小型的钢琴与管弦乐作品：《引子与热情的快板》（Introduction and Allegro appassionato）Op.92 是为克拉拉创作的，《带有引子的音乐会快板》（Concert Allegro with Introduction）Op.134 是献给勃拉姆斯的；这确实千真万确。这两部作品享有盛誉，其中第一部作品由于演奏者的出色表演而得到了比它实际上应得到的更大的关注。问题是这一类乐曲的表演几乎不到一刻钟，不适合于标准化的音乐会节目。《引子与热情的快板》创作于 1849 年，这是舒曼多产的年代，这时期他热衷于声乐和戏剧音乐(《迷娘安魂曲》〔Requiem for Mignon〕、《歌德的浮士德中的场景》、《曼弗雷德》，以及许多歌曲都是这一年创作的)。实际上，在这首《引子与热情的快板》的主要主题的联想中，有声音迫切要求和富有表情的暗示，极其美丽的号角召唤声在紧随其后的快板中，具有极重要的作用，奏鸣曲式得到了自由的处理，主题材料具有魅力和特征。钢琴一贯处于突出地位，这时，它起领导作用，然后，

它又作为精美的伴奏，管弦乐团奏出的是洪亮的声音，具有丰富的色彩。尽管这种作品的规模比协奏曲小，但它依然是为演奏高手而创作的。至于《带有引子的音乐会快板》，它的主题内容不大闻名，由于这部作品是舒曼在他创作活动的最后一年（1853 年）创作的，作品并不是完全没有受到疾病的影响。那时候，他创作了这部作品，正值他们结婚十四周年纪念日，把它作为一份礼物赠给了克拉拉。这个引子在即兴演奏的特征方面几乎没超过一支短短的前奏曲。它在协奏曲第一乐章的形式中导向快板。钢琴家的风格既精致又丰富，乐曲以精心创作的华彩乐段以及光彩夺目的有力结尾而达到顶点。这部作品实际上值得我们更进一步地认识。

F 大调音乐会曲；
C 大调幻想曲

同样的情况更适合舒曼的这两部几乎已从音乐会节目单上消失的作品：四支法国号与管弦乐团的《音乐会曲》（Konzertstück）Op.86 与小提琴与管弦乐团的《幻想曲》（Fantasy）Op.131。《音乐会曲》是 1849 年 2 月在德累斯顿创作的，那时，舒曼作为合唱指挥在德累斯顿生

活，很可能这部作品是受到德累斯顿管弦乐团优秀素质激励而创作的。然而舒曼在德累斯顿的活动，是由于那一年的革命事件而中断了——这事件就是瓦格纳主动加入到他们中间——新作品的首次公演是一年后在莱比锡的布商大厦。舒曼很喜爱他的这部新作。他在 1849 年 4 月写给斐迪南·希勒的信中曾说："对我而言，它好像是我最好的作品之一。"这部作品确实又是他最忽视的一部作品；演出次数极少。《音乐会曲》是一首成熟的协奏曲，它有三个由连接部所联系的各独立乐章，声音宏伟壮丽，是充分利用主题和对位所能达到的极不寻常的范围而形成的。实际上，它是这种类型中独一无二的作品，作品中表现得最恰到好处的法国号四重奏无论在哪儿都受到欢迎。这四支法国号由大型管弦乐团伴奏，包括一支短笛和三支长号。开始的音乐由四支法国号发出嘹亮的号角花彩，这是主要主题的一个暗示，第一乐章以它独特的表达方式提供整体上色彩丰富的变化，像奏鸣曲式那样发展，让四位独奏者的演奏在旋律和对位方面互相竞争，管弦乐团增加了它独有的清晰点（trenchant points）和间奏。就像舒曼惯用的手法，在开始时就抛弃了传统的全奏，而采用了独奏组。管弦乐团接替了嘹亮的号角花彩，并且将这声音扩展到充满主题陈述

的演奏中；紧随这之后，四支法国号演奏出新的主题，这一新的进入在舒曼创作的最大胆、最精致的第一乐章中的主题联想的宏伟壮丽的声音中领先。这个进入充分地发展并结束在一个延长记号上，再用一支缓慢的间奏曲跟在后面，被称之为“浪漫曲”（相当慢而不拖沓）。这是如歌的旋律，与舒曼的许多慢乐章一样。而在这里，由于不寻常的情况、不寻常的结合，它再一次出现。第二个、也是具有匀称旋律的更大的部分形成了一支卡农，由第一与第二法国号吹出。表演的高潮以三段式在安静的中段表现，管弦乐团和法国号四重奏轮流演奏。变短了的再现部导向终乐章——十分活跃的，这是另一种有力地形成的奏鸣曲式。仿佛是各种乐器在竞争，独奏组和管弦乐团，已从它们先前的演奏中了解到，各种乐器声音奇异的相互作用，在喜欢冒险的发展部中用广阔的调性转移达到它的高潮。这是舒曼最激动人心的终乐章，它决定了这部作品的异乎寻常的特性，遗憾的是这部作品已被人忘却，这无法解释。或许在不知不觉中，舒曼已经在这里成功地复活了巴洛克时代的最富刺激形式的表现手法：大协奏曲（concerto grosso），即丰富、充实的主题材料编排，建立在全奏和独奏动机的对照之上，大协奏曲

的形式就从中产生了。

舒曼的小提琴与乐团的《幻想曲》Op.131 创作于1853年，我们根本不应该忽视它。即使它并不与四支法国号的《音乐会曲》具有同样水平，但也还是一部杰出的乐曲。这部作品是舒曼为他的一位最忠实的年轻朋友和追随者约琴夫·约阿希姆创作的，也是题献给他的，约阿希姆把这部作品保留在他的保留曲目中。作品具有它本身独特的极富表情的感染力和变幻莫测的魅力。由于大量的伴奏安排给弦乐组，留给整个管弦乐团的任务是激烈的全奏，所以独奏小提琴就能很容易处于突出地位。在这方面，伟大的小提琴演奏家可能已经成为作曲者的熟练的顾问。较缓慢的 a 小调前奏曲引入有力的 C 大调快板，C 大调快板的结构像协奏曲第一乐章一样，主题进行强有力的对比，用简洁而精心创作的华彩乐段圆满结束于这部作品的演出时间也不到一刻钟，它与钢琴的音乐会作品一样，都不可能成为我们通常音乐会节目单上的节目。

a小调大提琴协奏曲

舒曼的《大提琴协奏曲》Op.129也比较容易被人们忽视，其原因不容易说清，这部作品实际上是一部杰作。就大提琴协奏曲本来就罕见而言，它有权获得同样的荣誉，舒曼的这部作品在每一位大提琴演奏家的标准保留曲目中都应该占有一个位置。此作品创作于1850年10月，是舒曼搬到杜塞尔多夫以后，比他的《莱茵交响曲》要创作得稍微早一点。由于这两部作品强有力的个性特征与丰富的灵感，也由于作品中表现的全新的与具有无限激励作用的活动范围，证明创作这两部作品的时期是舒曼一生中最幸福与最满足的时期。令人遗憾的是，这种幸福的情绪未能长久地持续。

这首《大提琴协奏曲》与舒曼的《钢琴协奏曲》都是a小调，但是根据乐器的性质，《大提琴协奏曲》具有完全不同的特征。在四支法国号的《音乐会曲》中，三个乐章是由连接部所联系的。实际上，舒曼一开始称它为“音乐会曲”，显然是拿不准他是否可以用更自负的名称“协奏曲”来称呼它，这可能由于作品朴素的形式所限，尽管作品具有协奏曲所要求的完全崇高的风格

与辉煌的色彩，但它的演奏时间依然不到二十五分钟。尽管由于大提琴在不同把位的声音与它技法的独特性方面使他偶然判断失误，但比起小提琴来，对大提琴和其性质的奥秘，他显示了更深刻的本能的理解。严格说来，舒曼从未出色地演奏过一种弦乐器。但是，在他1832年右手不幸受伤，而不得不放弃成为钢琴家的努力的时候，曾经一度将大提琴作为兴趣爱好而尝试了一下，以至于他发现自己能够不顾右手麻痹的手指而驾驭琴弓。他很快就放弃了大提琴，但是对这种乐器的短暂尝试看来像是具有永久的价值。他的室内乐作品，例如他的《钢琴五重奏》，就提供他对小提琴与大提琴处理方面的充分例证。

《大提琴协奏曲》的第一乐章，再次抛开了传统的全奏，在四小节朴素的管弦乐终止式之后，独奏乐器是以大且广的分句的旋律而进入（谱例29）。它发展为三十个小节的段落，让独奏乐器发挥最有吸引力的功能，奏出的音域相当于男高音声部。管弦乐团用强有力的重音跟随其后，继续演奏，引向关系大调C大调，并且以充满半音的对主题（countersubject）导向另一个独奏的进入。在三连音乐段中，必要的技法展示，融入了活泼轻快的小尾声中。至此为止，独奏乐器一直在属调

谱例 29



上。在后面的演奏中，富有力度地变化的发展部，轻柔地调节管弦乐的声部，使之和谐以发挥起旋律性低音部的作用，到达了抒情般的间歇，在远关系调升 f 小调中，达到了主要主题（谱例 29），接着，向再现的呈示部增加一些旋律变奏，把小尾声的三连音乐段发展为返回主调和再现部的连接部。

由于舒曼的作品激动人心的整体协调给人的有力的感觉，他对协奏曲中几个单独乐章的结束所产生的中断具有本能的反感，因为在这些中断之后接着是鼓掌，这习惯直到二十世纪才消除。他的《钢琴协奏曲》的第一乐章，通常是作为一支独立的乐曲写作的，因此保留了结束。但是在紧接着的间奏曲中，就像他所有的音乐会乐曲一样（例如具有三个独立乐章的四支法国号的音乐会曲，以及《大提琴协奏曲》），他始终回避结束。这样

做的结果就造成通常华彩乐段的改变，以自由的、即兴风格的独奏插段，引向终乐章。第一乐章渐渐放慢的尾声，一直不中断地导向缓慢的慢乐章（慢板），尽管它只延续了三十个小节——这是作品演奏时间短的原因——但也达到了激动人心的歌唱的辉煌高潮。独奏大提琴再次充当男高音，并且奏出加速的花腔（coloratura）经过句，直至快速的、变幻莫测的终乐章（十分活跃的），在终乐章中，独奏大提琴真正显示出它的特点，再次寻找歌唱出间奏的机会。就像第一乐章一样，终乐章也是奏鸣曲式；它把结尾变为主音大调，A大调，并且进入上述的华彩乐段。尽管终乐章与这一类插曲的狂想风格一致，但它仍给管弦乐团提供了一个表演机会，使它以断断续续的伴奏参与独奏大提琴的感人表演，否则的话，独奏大提琴，特别是它的最低音弦，容易发出粗糙的声音。实际上，这部非凡的作品的每一个组成部分，都为作品的庄重效果贡献了力量。惟一令人遗憾的是，欣赏这部作品的机会很少。

d小调小提琴协奏曲

1937年，舒曼逝世八十多年以后，一部作品被加进他的协奏曲名单中，这部出版的作品有一段异乎寻常的历史。1853年秋天，在他精神病发作前的几个月，他写了一首小提琴协奏曲，这是他创作的最后一部作品。他去世后，他的若干作品手稿出版的时候，他的妻子克拉拉与她最得力、也最信赖的朋友约阿希姆和勃拉姆斯，决定不出版这首《小提琴协奏曲》。他们凭着良心，并且对所有相应的情况作出最严肃的思考之后决定这样做的。在十九世纪八十年代，他们再次作出同样的决定——舒曼作品集的最后一集是1893年问世的——舒曼作品的完整版本由克拉拉监督，准备出版。舒曼去世若干年以后，人们不可能比约阿希姆更简洁与更虔诚地提供这些事实。他是舒曼曾经希望的、第一个演奏其小提琴协奏曲的人，也是第一个看到这部作品总谱的人（这份乐谱就保留在他手中），1898年8月5日，他曾写信给他的朋友与传记作者安德烈斯·莫泽尔（Andreas

Moser)❶:

……你问我关于罗伯特·舒曼的小提琴协奏曲的原稿情况，它现在在我这里。我没有心情谈论它，因为作品注明的创作日期是我亲爱的老师和朋友精神病发病前六个月……这部作品从来没有出版过，这个事实也许足以导致你得出这样的结论：它不值得与他的那些宏伟巨作相提并论。舒曼的这首新的《小提琴协奏曲》——我们所有的同行都热烈地欢迎它！然而，没有有诚意的朋友，关心我们所爱戴的作曲家的声望，但老是提到“出版”这个词，因为无论如何，出版商可能迫切地需要它。尽管舒曼依旧以理智的力量努力驾驭作品，但必须遗憾地承认，作品中的确有些沉闷的迹象。实际上有些乐段（它怎样才可以不那样呢?）就表明了创作者深刻的精神迹象；而这在总体上形成了与作品的对比，显得越发沉闷。

关于第一乐章的节奏，有一些难以捉摸的东

---

❶ 《音乐家的世界》（The Musician's World），汉斯·加尔（Hans Gál）辑《泰晤士与哈得逊，伦敦，1965年）。

西，有时候莽撞地开始，有时候唐突地结束；在最初的全奏中，这是很有影响的，像是第二乐章的快速的引子，优美的主题伴随美丽轻柔的旋律——这是真正的舒曼的风格！但是，这还没有发展为任何真正使人耳目一新的东西……第二乐章由感情深沉富有特征的乐段开始，导出小提琴富有表情的旋律。辉煌的大师——他幸福的梦境实现了，任何时候都一样温暖与亲切！尽管说这些时，我的心在流血，这种美好的幻想被忧郁的沉思代替，水流停滞了，尽管主题蜿蜒曲折；接着，好像作曲家自己也渴望摆脱这单调乏味的反思，为了向最后乐章的连接部，他振作起自己加快速度……主要主题以巨大的活力被引进，但是随着它发展，再次呈现出不吉祥的刻板节奏，变得一成不变。不管怎样，在这一乐章中，有一些细节处理得还有趣……但在这里，还是没有自发的愉快的感觉……人们可以发现音乐正由习惯推进到崇高的境界，而不是愉快地发展……

现在，我已经满足了你的要求，把关于这首协奏曲的情况告诉了你，亲爱的莫泽尔，你将理解你常常逼得我这样做的原因。在人们已经习惯于全心

全意的爱和崇拜的地方，是永远不愿改变这种理智的见解……

当约阿希姆的大量信件，包括上述这封信被出版的时候，可能是这封信导致了舒曼的《小提琴协奏曲》的“出现”，这封信是约阿希姆的外孙女、著名小提琴家杰莉·道拉尼（Jelly d’Arányi）所提供的。据说，是在一次迷信招魂术者的降神会上，桌子移动的时候，舒曼和约阿希姆的亡灵出现，使她意识到这封信的存在。其他的事就由出版商做了，出版商期待通过出版这部无法解释的被人久久遗忘的杰作而一举成名。而“发现者”的愿望却在于有把握地造成轰动一时的首演。世界性的首演计划由于特殊情况而没有实现，但是，这首协奏曲正式问世后，也有若干演出，此后就一直乏人问津。

通过约阿希姆这位伟大音乐家的叙述，舒曼时代最伟大的小提琴演奏家、舒曼的亲密朋友，以及研究他音乐的至高无上的权威，已经没有什么材料可加进上面的论述中了。约阿希姆的叙述，事实上是谨慎的，它对有关情况作了合理的描述。舒曼在那一段精神病周期性发作期间创作的作品常有疑问，以上已经解释清楚了。他对由疾病带来的极度痛苦的自卫反击就是狂热地创作，

创作的艰难尝试给予他一种解脱的幻觉。他丰富的灵感使他能在不可思议的短时间内，即兴创作出伟大的作品。这么快就形成的习惯在真正关键的时候却变成了一种危险，以至于在他后来几年的创作中，当他的顽强力量变得比关键时刻所需要的控制力更强大的时候，这种狂热的工作习惯却越来越频繁地表现出来，这首《小提琴协奏曲》就是与无情的命运抗争的绝望挣扎的悲剧性文献。

根据舒曼的日记记载，他在 1853 年 9 月 21 日开始写作这部作品，十二天以后，10 月 3 日就结束了全部乐谱。作品的三个乐章——“猛烈的、但不太快的快板”，“缓慢”，导向“活泼、但勿过分”——三个乐章具有同样的缺点：不连贯，因此而重复的主题素材。坚定的动机奏响了第一乐章，它试图一遍又一遍地表现自己，但没有成功。同样的材料，依旧更明显地用于富有表情的第二主题——约阿希姆满怀深情地提到它——由于它自限为一小节乐句，于是就一遍又一遍地以模进方式重复。试图表现出充分演奏技巧的独奏小提琴，继续受限于空洞的形式主义。把主题和调性都限制在最狭窄范围内的第二乐章，却由于它匀称的旋律线而具有真正的感染力。独奏小提琴以熟悉的、富有表情的动机进入

第二乐章，它似乎具有更广阔的旋律范围，但看来又好像不能适当地展开，只能用一些短乐句表现。进入作品的终乐章时没有中断，有几分波兰舞曲（polacca）的风格，在那里由于热烈的舞蹈旋律，有再次开始的意思，但被狭窄的一小节乐句无止尽的重复弄得无法更好地表现。插进去演奏一些经过句（passage work）的独奏小提琴，从来就是主角；但是就像在第一乐章中一样，它没有着手演奏华彩乐段。于是，从作品的技巧效果的角度来考虑，舒曼的这首《小提琴协奏曲》根本没有更多地提供出什么值得借鉴之处。与舒曼在这部作品之前所写的小提琴与乐团的《C大调幻想曲》相比，这部作品显然逊色多了。

如果知识渊博的、熟悉舒曼的人通过第二乐章感觉到被强烈地影响的话，是由于这里包含了一件独特的事情。在管弦乐的前奏曲之后，由小提琴开始演奏的一个具有启发性的乐句，是最初的形式，还没有完全形成舒曼的最后音乐思想的表达形式。他在1854年2月17日夜晚写下它，这是他精神病突然发作、企图自杀的前十天，他告诉了克拉拉说舒伯特和门德尔松的灵魂曾经对他口述了这段音乐。在这首《小提琴协奏曲》中，它是短短的六小节乐句，是一个无拘无束地曲折蜿蜒的乐

句。在它的最后的形式中——它已经在舒曼的脑海中成熟了，而他显然已忘记了它是怎样形成的——它具有舒曼那些最优秀作品的强大生命力，它是二十小节具有广阔跨度的、完美结论性的音乐。舒曼去世七年以后，勃拉姆斯基于这个主题创作了钢琴二重奏的一组变奏，这是为他亲爱的朋友而写的一曲深沉动人的挽歌，题献给舒曼的女儿朱莉亚（Julia）。

不完全成熟与充分成熟的创意间的差异，要找到比这更好的范例将是困难的（谱例 30）。

在这个前后关系中，还应当记住，1853 年 9 月，舒曼开始创作他的《小提琴协奏曲》之前不久，二十岁的勃拉姆斯经约阿希姆介绍，对杜塞尔多夫进行了一次访问，结果产生了舒曼的最后一篇、也是最惊人的一篇评论，一篇向音乐界介绍这位年轻音乐大师并宣告其天才的文章，一篇热情慷慨、无与伦比、预言家式的公开声明。这是勃拉姆斯生命中的决定性的大事，或许也是舒曼一生中最后的幸福时光。

舒曼从没有失去用音乐交流感情时的富于青春活力的坦率，也没有失去他的敏捷，一时冲动之下无拘无束的行为，以及总体上热情迸发的行为敏捷。这种冲动形成了他的作品个性具有无限的感染力，这是我们在他音

谱例 30

(a) Version of the Violin Concerto

Lento

Solo Vl.

p

3

etc.

(b) Schumann's last melody

p

1 2

乐的每个地方都可以感觉到的冲动。这决定了舒曼音乐的伟大与问题，就像我已试着解释的那样。当我们想到隐藏在作品后面的他的悲剧命运，以及他与命运英勇的抗争时，我们可能会觉得这位伟大的音乐家更值得尊敬，而他英年早逝，实在令人遗憾。

这部作品没有结束，正如舒伯特、韦伯、门德尔松、肖邦、多尼采蒂（Donizetti）和贝利尼（Bellini）的作品——实际上是遭受挫折的一代。就这点而言，他们留下的音乐财产是一项奇迹。